سلسلة أطاريح جامعية

مرجعيات بناء النص الروائي

د. عبدالرحمن التمارة

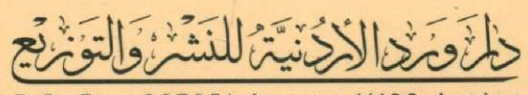




E.R.L.C.A

تهدف دراسة بناء «مرجعية» النص الروائي إلى تعميق الوعي المعرفي والمنهجي بكون المرجعية النصّية للرواية تتشكّل بواسطة اللغة وفعل التّخييل، غير أن مدلولات بعض العلامات النّصية قد تقترن بـ«الواقع» المحتمل بامتداداته المتنوعة والمتعددّة، وبتصوراتنا الذهنية المختلفة عنه. هذا يعني أن «المرجعية» المعروضة في النص الروائي تتحكم في بناء عوالمه الدلالية والفنية، وبالمقابل تتحكم بعض «التقاليد» والخصائص الأجناسية للنص الروائي في بناء المرجعية النصية للرواية؛ حيث تصير العلاقة بين المرجعية النصية، ومختلف عناصر البناء السردي، محكومةً بجمالية الملاءمة.

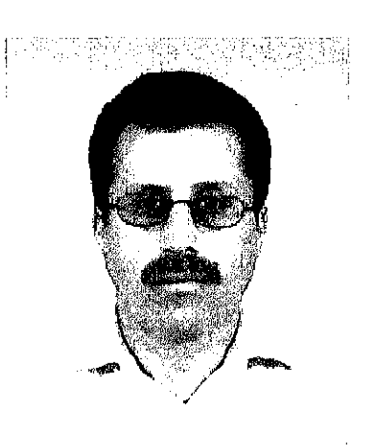
يميل حديثنا عن «المرجعية» صوب تحقيق غاية معرفية هدفها ترسيخ مفهوم نقدي منفتح على القضايا الدلالية والجمالية للنص الروائي، وجعل «المرجعية» مفهوما بديلا «للمرجع» الذي ترسّخ في الذائقة النقدية التقليدية باعتباره مقابلا للواقع وليس تمثيلا له، بناء على التصورات المشكّلة عن الواقع التجريبي. من هنا حاولنا الارتباط ببعض المفاهيم الإجرائية المتصلة بمفهوم «المرجعية»، خلال سيرورة البحث، كما يستدعيها التحليل السيميائي، خاصة السيميائيات التطورية.



P.O. Box 927651 Amman 11190 Jordan
Tel. +962 6 5606 263 - Fax + 962 6 5606 362
E-mail : wardbooksjo@yahoo.com
www.wardbookjo.com


ISBN 978-9957-522-70-4
9 789957 522704


مكتبة
طريق العلم



الدكتور عبد الرحمن التمارة
تاريخ ومكان الازدياد: ٠١/٠٤/١٩٧٥. بإقليم صفرو.
أستاذ مبرز في اللغة العربية

المؤهلات العلمية:

- شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، بوحدة التكوين والبحث «النقد الأدبي الحديث والمعاصر» بكلية الآداب والعلوم الإنسانية- ظهر المهراز، فاس (٢٠١١).
- شهادة التبريز في اللغة العربية، من المدرسة العليا للأساتذة بالرباط (٢٠١٠) (الرتبة الأولى)
- دبلوم الأهلية التربوية للتعليم الثانوي من المدرسة العليا للأساتذة بفاس، قسم «اللغة العربية وآدابها» (١٩٩٩).
- الخبرات والاهتمامات:
- عضو اتحاد كتاب المغرب.
- عضو رابطة أدباء الجنوب بأكادير المغرب.
- ساهم وشارك في ندوات ثقافية وأدبية وطنية متعددة .
- نشر العديد من المقالات النقدية في الملاحق الثقافية للصحف والجرائد الوطنية والعربية، وفي المجلات الوطنية والعربية.

من مؤلفاته:

- جمالية النص القصصي المغربي الراهن (منشورات وزارة الثقافة المغربية) ط١، ٢٠١٠.
- السرد والدلالة: دراسة في تأويل النص الروائي تحت الطبع (منشورات اتحاد كتاب المغرب).

مرجعيات بناء النص الروائي

●مرجعيات بناء النص الروائي

●د. عبدالرحمن التمارة

●الطبعة الأولى: 2013

●حقوق النشر والتوزيع محفوظة:



دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع
P.O. Box 927851 Amman 11190 Jordan
Tel. +962 6 5606 263 - Fax + 962 6 5606 362
E-mail : wardbookjo@yahoo.com
www.wardbookjo.com

●الإشراف الفني: محمد الشرقاوي

●رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 2011/9/3444

●(ردمك) ISBN 978-9957-522-70-4

تجدون كتبنا على الموقع التالي
www.wardbookjo.com

مرجعيات بناء النص الروائي

د. عبدالرحمن التمارة



إهداء

إلى أمي وأبي
إلى زوجتي أسماء
إلى أختيّ حليمة ونعيمة
إلى أخي ياسين
إنكم شامخون في القلب ، وشاهقون في الذاكرة

فهرس المحتويات

شكر واعتراف

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذي الدكتور حميد لحمداني الذي تحمل مشقة الإشراف على هذا البحث ، فأنفق الكثير من وقته ليواكبه من بدايته إلى نهايته بخلق نبيل ، وتوجيه رصين ، وتعامل معرفي عميق ، فإليه عميق شكري وخالص امتناني .

مقدمة

لقد شكل البحث في الرواية اقترانا بعالم فني وفكري مركَّب ودال ، وارتباطا بجنس إبداعي يحاول رصد عالم «الإنسان» وكشف أسراره وامتداداته المختلفة ، لكن بوسائط جمالية وفنية تفرضها سُلطة السرد وفعل التخييل . هكذا تستدعي الرواية عالما متخيلا ، فتتشكل مرجعية نصية تبدو ممكنة التحقق ، بالرغم من كونها مرجعية أنتجها التخييل . لذلك فالطابع الاحتمالي لتحقق مرجعية النص الروائي نابع من قدرة هذا الأخير التمثيلية ، فتصير بموجبه المعطيات النصية «علامات» دالة على مدلولات متنوعة ومتعددة .

اعتمادا على مقولة التمثيل الرمزي تبدو الرواية عالما نصيا بمرجعية متفرّدة ، لأنه عالم يبنيه الروائي بطرق خاصة تدفع للاعتقاد بأن مرجعيته ذات نظير خارج نصي . من هنا يصير التمثيل طريقة تمكّن من إنتاج مرجعية نصية للرواية ، بناء على الخصائص التي يقتضيها كل سرد روائي . لهذا تسعف المرجعية المعروضة في النص الروائي في تكييف مقتضياته الفنية وخصائصه الأجناسية مع تلك المرجعية ، وبالمقابل تبدو العناصر الجمالية والسردية للنص الروائي متحكمة في بناء مرجعيته . يتضح أن المرجعية النصية للرواية هي تمثيل «لعالم» معين عبر عناصر جمالية وفنية ، وليست «نقلا» لذلك العالم .

تكشف المزاوجة بين الفني والدلالي في بناء مرجعية النص الروائي عن تعدد العوالم الدلالية الممكن اعتمادها في عملية البناء النصي ، وتنوع المكونات الفنية المساهمة في ذلك البناء . لكن ما يجب التنصيص عليه هو الطابع الفكري الذي يوجِّه تشكيل مرجعية النص الروائي ؛ سواء تعلق الأمر بالتفكير في طبيعة المرجعية التي يريد الروائي عرضَها في نصه ، أم ارتبط الأمر بالتفكير في المكونات الدلالية الكبرى للمرجعية المراد بناؤها نصّيا ، وبالتفكير في كيفية تقديم تلك المكونات وعرضها في النص الروائي ، ما دامت الرواية «ليست مجرد كتابة مقاطع متشابهة

يجمعها موضوع واحد ، إنها أعمق من ذلك ، رؤيا شمولية ، أو بحث منهجي ، وليست تلفيقا اعتباطيا لفصول غير متماسكة»[1] .

يسعف عمق القول السابق في تبيُّن أهمية «التخطيط» المنهجي والمعرفي والتنظيمي في بناء مرجعية النص الروائي ، لأن بناء المرجعية النصية للرواية عمل يتجاوز كل «تلفيق» وعشوائية . إن هذا دليل على تحكُّم «الصنعة الفنية» في تشكيل مرجعية النص الروائي ، بوصفها صنعة خاضعة لمبدأ التكامل بين جميع العناصر النصية أثناء إنتاج الدلالة ؛ حيث تكون الدلائل النصية حافزا لبناء مدلولات مختلفة ومتنوعة ، وتكون العلامات الحاضرة منطلقا لاستحضار مدلولاتها المحتملة . من هنا فمرجعية النص الروائي محتوى دلالي وموضوع محدد ساهمت عناصر سردية وخطابية وفنية في عرضه نصيا . لذلك فإن المرجعية النصية للرواية ، بناء من عناصر دلالية وجمالية ، لا تقوم العلاقة بينها على الصراع والتفاضل ، ولكن تتأسس بينها علاقة التساوي والائتلاف .

إن طبيعة العلاقة بين الفني والدلالي في النص الروائي دفعتنا للبحث عن الأنماط المرجعية البانية للنص الروائي ، وبناء الدلالات النّصية والسياقية التي توحي بها كل مرجعية نصية . بَيْد أن تصنيف مرجعيات النصوص الروائية المدروسة ، وبناء مدلولاتها النصية والخارج نصية ، وتأويل علاماتها النصية في علاقة بالسياقات التاريخية والحضارية الراهنة ، انبني على منطلق معرفي ومنهجي أساسه النظر إلى «مرجعيات» النصوص الروائية بوصفها عوالم تخييلية محتملة وليست عوالم محقّقة .

١- إشكالية الانطلاق:

ينطلق البحث في موضوع : «مرجعيات بناء النص الروائي : الأنماط والدلالة» من قناعة معرفية قوامها استقصاء المقومات الفنية والجمالية المتحكمة في تخلُّق النص الروائي ، وتشكُّل عوالمه ، وتشييد مكوناته ، بناءً على خلفية نظرية وعُدَّة مفاهيمية تحاول إعادة النظر في بعض المفاهيم السائدة والمتداولة في النقد الروائي المعاصر وفي مقدمتها مفهوم «المرجع» . من هنا فإن مقاربتنا لمرجعية بناء النص

---

١ – د . حميد لحمداني ، في التنظير والممارسة : دراسات في الرواية المغربية ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص : ١٠٢ .

الروائي ، نظريا وتطبيقيا ، توخَّت الإجابة عن بعض الأسئلة الإشكالية من قبيل :

- ما دام النص الروائي عملا إبداعيا تخييليا ، فهل علاماته النصية المنفتحة على عوالم خارج نصية تجعل من الرواية نصا معبِّرا عن عالم «مرجعي مباشر»؟
- إذا كانت العوالم المرجعية للنص الروائي تتجلى بناءً على جمالية إمكان التحقق واحتماليته ، وليس على مبدأ فعل التحقق ، فهل هذا يعني أن «المرجعية» الروائية تخلِّص النص بعلاماته المختلفة أثناء التأويل من أي مدلولات جاهزة؟
- إلى أيِّ حد يمكن اعتبار المرجعية المعروضة في النص الروائي ، بناء على مبدأ الهيمنة ، قادرة على جعل المتلقي يحسم في تحديد «نمط» المرجعية النصية وقراءة النص وتأويله في ضوء هذا النمط؟ وبعبارة أخرى ، هل ثمة عناصر وعلامات نصية توجِّه قراءة النص الروائي بناءً على نوعية خاصة للمرجعية المعروضة نصيا؟
- تسعف المرجعية النصية للرواية في تصنيف النصوص الروائية إلى أنماط وأنواع ، انطلاقا من معطيات نصية يتفاعل معها القارئ ، فيقوده تفاعله إلى الحسم في «نمط» المرجعية النصية ونوعها . بناء على ذلك نتساءل : هل تفاعل القارئ مع النص الروائي هو الحاسم في عملية تصنيف أنماط المرجعيات النصية للرواية ، وبناء عوالمها الدلالية المختلفة والممكنة عبْر فعل التأويل؟
- إذا كانت «المرجعية» تجلِّيا نصيا ، فهل هذا يعني تحكُّم عناصر نصية خاصة في بناء المرجعية المعروضة في النص الروائي؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فكيف يمكن التحقق إجرائيا من هذه العناصر النصية داخل النصوص الروائية؟

هكذا ، تبلور البحث ، إذا ، جرّاء التفكير في الإجابة عن السؤال الإشكالي التالي : كيف يبني النص الروائي مرجعيته النصية؟

٢- الغاية والهدف:

دفعت الإجابة عن هذه الأسئلة إلى التفكير في كيفية بناء «مرجعية» النص الروائي ؛ حيث تبيَّن أن الحديث عن تشييد وبناء مرجعية نصية روائية يجب أن يغيِّب كل ربط ميكانيكي بين الدوال النصية للمرجعية المعروضة في الرواية وبين العالم التجريبي الواقعي ، وبالمقابل يجب دفع المتلقي للتفاعل مع النص الروائي بوصف التلقي عملا إبداعيا وفنيا يفضي للتحرر من المدلولات الجوهرانية الثابتة . إن ذلك يساهم في تنوع القراءات التي ينتج عنها تعدد دلالات المرجعية النصية

للرواية ، باعتبارها قراءات تشخص «التجدُّد» المستمر للنص الروائي على مستوى مدلولاته التي يفرضها سياق القراءة والتلقي ، وبوصفها قراءات تمنح إمكانية تحديد «الأنماط» النوعية والخاصة للنصوص الروائية وبناء دلالاتها النصية والخارج نصية .

يسعف الفهم السابق في القول إن دراسة بناء «مرجعية» النص الروائي تهدف إلى تعميق الوعي المعرفي والمنهجي بكون المرجعية النصّية للرواية تتشكّل بواسطة اللغة وفعل التّخييل ، بَيْدَ أن مدلولات بعض العلامات النّصية قد تقترن بـ«الواقع» المحتمل بامتداداته المتنوعة والمتعددّة ، وبتصوراتنا الذهنية المختلفة عنه . هذا يعني أن «المرجعية» المعروضة في النص الروائي تتحكم في بناء عوالمه الدلالية والفنية ، وبالمقابل تتحكم بعض «التقاليد» والخصائص الأجناسية للنص الروائي في بناء المرجعية النصية للرواية ؛ حيث تصير العلاقة بين المرجعية النصية ، ومختلف عناصر البناء السردي ، محكومةً بجمالية الملاءمة .

لهذا ، فتحقيق هذه الغاية جعل دراستنا هاته تنبني في شقّها النظري على أخذ مسافة نقدية من التصورات النقدية التي تُقِرُّ بالطابع «الواقعي» و«التجريبي» لمرجعية النص الروائي ، لأن «حقيقة» النص هي عالمه النصي الداخلي بمختلف مكوناته السردية ، وعلاماته الدالة على أنساق متعددة . لذلك كان حديثنا عن «المرجعية» يميل صوب تحقيق غاية معرفية هدفها ترسيخ مفهوم نقدي منفتح على القضايا الدلالية والجمالية للنص الروائي ، وجعله مفهوما بديلا «للمرجع» الذي ترسّخ في الذائقة النقدية التقليدية باعتباره مقابلا للواقع وليس تمثيلا له ، بناء على التصورات المشكّلة عن الواقع التجريبي . من هنا حاولنا الارتباط ببعض المفاهيم الإجرائية المتصلة بالمرجعية خلال سيرورة البحث ، وهي مفاهيم مقترنة وخاصة بالسيميائيات التطورية . وهذا ما نبرزه في ما يأتي :

- جعل «المرجعية» بديلا للمرجع في سياق دال على اتساع المرجعية وشموليتها ، لأنها لا تخص المستوى الدلالي للنص الروائي وحده ، وإنما تهمُّ مستواه الفني والجمالي .
- النظر إلى «المرجعية» بوصفها تجليا نصيا قابلا للتصنيف في «أنماط» خاصة بناء على المحمولات الدلالية للنصوص الروائية ، وعالما نصيا منفتحا على دلالات ينتجها تفاعل المتلقي مع المرجعية المعروضة في النص الروائي . فضلا عن اعتبار «المرجعية» مُكوّنا نصيا محكوما بـ«آليات» وأدوات فنية تخلّص تشكُّل النص

الروائي من أي نزعة عشوائية محتملة ، وبناءً نصيا خاضعا لـ«قوانين» تمكّن من ضبط حركية الرواية وتطورها .

- التعامل مع الدّوال النصية والمكونات السردية والعناصر الفنية بوصفها «علامات» دالة ، ومحمّلة برموز ومدلولات متنوعة تفرض التأويل والبناء .

٣- الخلفية المنهجية:

ابنت مقاربتنا لبناء مرجعية النص الروائي على رؤية منهجية قوامها الانطلاق من النصوص الروائية لتحديد نمط مرجعياتها وإبراز كيفية بنائها ورصد دلالاتها وأبعادها ، وليس جعل النصوص الروائية عملا إبداعيا يمكّن من اختبار وتطبيق نموذج منهجي جاهز وتأكيد «كفاءته» . إن الاستجابة لهذه الرؤية المنهجية فرضت الاحتكام إلى خلفية منهجية أساسها المنهج السيميائي كما تجلت منطلقاته المعرفية في النظرية السيميائية ، وبصفة خاصة أحد اختصاصاتها «الجديدة»(١) متمثلة في السيميائيات التطورية (*La sémiotique diachronique*) كما بلورها «فلادمير كريزينسكي» (*Wladimir Krysinski*) . وقد ساعدنا هذا المنطلق المنهجي في التعامل مع النص الروائي بوصفه عالما فنيا «تلتقي» فيه عدة علامات نصية ، فتتفاعل فيما بينها مشكّلة عالم الرواية النصي دلاليا وبانية عالمها الفني . وهو الشيء الذي يتطلب تفاعل القارئ مع النص الروائي ، لبناء دلالات تلك «العلامات» النصية وتأويلها . وهذا يفرض بالضرورة الاحتكام إلى التأويل والتلقي ؛ باعتبار الأول (التأويل) نظرية للمعنى المتعدد والمحتمل والمنفتح على عدة أنساق دلالية ، وبوصف الثاني (التلقي) نظرية تركز على ردود أفعال القراء تجاه النص الأدبي وفهمه وقراءته بناء على تفاعلهم معه .

وفي هذا السياق نقول إنه من باب الإجحاف الادعاء بأن البحث قد تمثّل كليا الجهاز المفاهيمي والمستوى النظري للسيميائيات التطورية أثناء المقاربة النظرية لمرجعية النص الروائي ، أو خلال التحليل النقدي للمرجعيات المعروضة في النصوص

---

(١) يتحدث الأستاذ محمد الداهي في كتابه القيّم «سيميائية الكلام الروائي» عن «اختصاصات جديدة ظهرت في حضن النظرية السيميائية ، ومن بينها «السيميائية التطورية» مع فلاديمير كريزينسكي . انظر : د . محمد الداهي ، سيميائية الكلام الروائي ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص : ٧ .

الروائية . هذا يعني أن البحث مكننا من التعامل مع بعض مفاهيم مشروع السيميائيات التطورية ،كما بلوره بقوة الناقد والباحث «فلادمير كريزينسكي» ، وفي مقدمتها مفهوم «المرجعية» ، لأجل خلق تصور نقدي ومنهجي نوعي أثناء دراسة النصوص الروائية ، وتحليل مرجعياتها المعروضة نصّيا .

٤- معمارية البحث:

إن الدراسة النقدية لمرجعيات النصوص الروائية ، المدعومة بمنطلقات منهجية سيميائية وسردية ، استدعت مقاربة منتظمة في التقسيم المنهجي الآتي :

- الباب الأول : باب نظري ، اتصلت محتوياته بالمرجعية والنص الروائي من زاويتي التأطير المفاهيمي ، ومن زاوية بناء مرجعية النص الروائي وتشكيلها . لذلك تضمن هذا الباب فصلين :
- الفصل الأول : اقترن أولا بالبحث في مفهوم «المرجع» من زاوية معجمية قصد استخلاص بعض دلالاته العامة والخاصة ، وانفتح ثانيا على مقاربة «المرجع» من الزاوية اللسانية التي شكلت السّند النظري الملائم لتبيُّن معالم تكوُّن المرجع في العلامة اللغوية أو حضوره في بنية التواصل اللغوي ، وارتبط ثالثا بالبحث في أسباب اختيار «المرجعية» بديلا مفاهيميا «للمرجع» ، وهي أسباب تجعل «المرجعية» مؤطرة بثلاثة مبادئ : الشمولية والامتلاء والانفتاح .
- الفصل الثاني : انصب فيه البحث على كيفية تشكّل مرجعية النص الروائي وبنائها من ثلاث زوايا ؛ الزاوية الأولى تخص بناء مرجعية النص الروائي وفق أفعال التخييل المختلفة ، مما يدفع القارئ إلى تأويل المرجعية النصية أثناء تفاعله مع العالم التخييلي للنص الروائي . أما الزاوية الثانية فتهُّم مقاربة الآليات الخمس المساهمة في بناء مرجعية النص الروائي وهي : الوساطة (*la médiation*) والتذويت (*la subjectivisation*) والمزج (*le mixage*) والوهم (*l'illusion*) والكثافة (*l'opacité*) المرجعية . في حين تتصل الزاوية الثالثة بمقاربة القوانين الثلاثة المساهمة في بناء مرجعية النص الروائي : التكرار (*la répétition*) والتشبع (*la saturation*) والتحول (*la métamorphose*) ، مما فرض ربط النص الروائي المختلفة علاماته النصية بسياق ثقافي يسائل سيرورة الرواية وصيرورتها .

وكما يتضح فإن مقاربتنا للمحاور الثلاثة للفصل الثاني اعتمدت على المفاهيم

النظرية التي صاغها «فلادمير كريزينسكي» ضمن مشروعه السيميائي لقراءة نص الرواية ،لكن ذلك لم يمنع من الانفتاح على ما راكمه الدرس النقدي الروائي من مفاهيم وتصورات بدَت لنا متّصلة بموضوع بناء المرجعية النصية للرواية .

- الباب الثاني : باب تطبيقي ، وقد ضمَّ ثلاثة فصول :
- الفصل الأول : انطلقت فيه المقاربة من مبدأ التصنيف ؛ أي تصنيف مرجعيات النصوص الروائية المدروسة إلى ثلاثة أنماط بناء على معطياتها وعلاماتها النصية . وهو ما ظهر في التصنيف التالي :
- المرجعية الرحلية : بوصفها مرجعية تحتفي بالفعل الإنساني ، وحركة الإنسان الممتدة في المكان . وقد ضمت هذه المرجعية رواية «الإمام» لكمال الخمليشي التي تأسست نصيا على المرجعية الرحلية الفردية ، ورواية «رحلة خارج الطريق السيّار» لحميد لحمداني التي انبنت نصيا على المرجعية الرحلية الجماعية .
- المرجعية التاريخية : باعتبارها مرجعية تحتفي بزمن الإنسان وتاريخ الكائنات البشرية ؛ سواء كان تاريخا خاصا كما تجلى في المرجعية النصية لرواية «العلامة» لبنسالم حميش ، أم كان تاريخا عاما كما برز في المرجعية النصية لرواية «شجيرة حناء وقمر» لأحمد التوفيق .
- المرجعية السجنية : بوصفها مرجعية تحتفي بالسجن والمعتقل ، مهما كان جنس «ساكنه» . وهو ما تبلور في رواية «الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي التي تمركزت مرجعيتها النصية على معاناة «الرجل الذكر» مع السجن ، كما تبلور في رواية «سيرة الرماد» لخديجة مروازي التي تمحورت مرجعيتها النصية حول معاناة «المرأة» و«الرجل» في المعتقلات والسجون .

وانطلاقا من هذا التصنيف اتجهت مقاربتنا التحليلية للنصوص الروائية التي تضمنها كل نمط مرجعي صوب محتويات النصوص الروائية ، لإثبات مدى الانتماء الفعلي لـ«نمط» المرجعية التي صُنفت النصوص الروائية ضمنها . وبعد ذلك انتقلنا إلى تأويل العلامات الدالة في المرجعيات النصية لتلك النصوص الروائية ، لإبراز بعض المدلولات والأنساق التي تنفتح عليها تلك المرجعيات خارج النص في السياق الراهن .

- الفصل الثاني : توجهت فيه المقاربة النقدية صوب دراسة المكونات الفنية والجمالية التي يستدعيها البحث في آليات بناء المرجعيات النصية للروايات

المدروسة ، وهو بحث مزدوج لأنه يقوم أولا على تحديد الآليات الفنية والاستدلال عليه نصيا ، ويتأسس ثانيا على بناء الدلالات والأبعاد الجمالية لتلك الآليات .

- الفصل الثالث : اقترنت فيه المقاربة النقدية بالتقويم ، لأن دراسة مرجعيات النصوص الروائية المدروسة توجهت صوب تحديد مظاهر «التجديد» أو«التقليد» في النصوص الروائية ، وذلك انطلاقا من القوانين المتحكمة في بناء المرجعية النوعية لكل نص روائي .

وقد ختمنا البحث بخلاصة تركيبية استحضرنا فيها معطيات التحليل السابقة ، وأكدنا بعض النتائج ، منها ما له علاقة بالمقاربة النظرية لبناء مرجعيات النصوص الروائية ، ومنها ما هو متصل بتحليل ودراسة وتأويل مرجعيات النصوص الروائية المقترحة في الدراسة .

٥- مقام الشكر:

يسعدني أن أشير إلى أن التوجيهات العلمية الرصينة التي حظيت بها من قِبل أستاذي الدكتور حميد لحمداني كانت لي خير معين كي يستقيم البحث في صورته الحالية . لذلك أتوجه إليه بعميق الشكر والتقدير لتفضله بتقديم التوجيهات المنهجية والملاحظات والتصويبات الضرورية ؛ حيث كانت توجيهاته المعرفية والمنهجية وتصويباته اللغوية والتنظيمية هامة في تقويم اعوجاج البحث وتصحيح هفواته . كما كان دعمه المستمر وتأطيره العميق في جميع مراحل هذا البحث عنصرا هاما لبذل مجهودات مضاعفة لتجاوز الأخطاء والهانات المختلفة التي وقعتُ فيها ، فله مجددا كامل الشكر والتقدير .

ولا يفوتني أن أقدم الشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل الدكتور يونس لوليدي ، والدكتور عبد الإله قيدي ، والدكتور رضوان الخياطي ، الذين أغنوا هذا البحث بتقويماتهم السديدة وملاحظاتهم العميقة .

والشكر موصول لجميع الأساتذة والأصدقاء الذين ساندوني بالنصح ، أو سهلوا مهمة بحثي بمرجع أو إحالة أو رأي ، فلهم جميعا كامل التقدير .

الباب الأول

مرجعيات النص الروائي:

تأطير نظري

الفصل الأول

المرجع: تأطير مفاهيمي لغوي

١- المرجع: مقاربة معجمية

إن الاحتكام إلى الحد اللغوي للمرجع، واستخلاص الدلالات المصاحبة له، يستقي أهميته من الرغبة في استكشاف الجذور المعرفية لتشكله وتكونه. وهذا يسمح برصد خصوصيات المرجع، وضبط مساره المعرفي الممتد والشاسع؛ لكونه مفهوما مؤسسا لخطابات معرفية متنوعة، ومنها الخطاب الأدبي، وعنصرا هاما في ضبط السياقات التواصلية العامة.

تُعدّ محورية المرجع، إذاً، في تحديد ماهية النص والخطاب، مدخلا مهما لإثارة معضلات معرفية بصدده؛ لأن المرجع ينفتح على الشساعة المعرفية، ويطرح حوله اختلافات نظرية، ويفرض اقترانه بخلفية محددة ومحدودة المجال. من هنا، نتساءل عن مفهوم المرجع في المقاربة المعجمية؟ وعن الدلالات والإيحاءات المقترنة ببنائه النظري؟

تجدر الإشارة في البدء إلى أن المقاربة المعجمية للمرجع تتجاوز التناول الضيق الذي يقرنه بالأداة المعرفية المساعدة على الدراسة والتحليل[١]، إلى التركيز على التعاريف التي تجعله مجالا أو خلفية أو مقولة نظرية.

إن المرجع في دلالته المعجمية لا يأتي على صورة دلالية واحدة، بل يتخذ عدة دلالات. ويسعف التعريف الذي يقدمه «ابن منظور» في تبين ذلك، فالمرجع عنده يقترن بالدلالة على «الحركة» و«الحيِّز»؛ في الدلالة الأولى تتخذ «الحركة» صفة «الانتقال في المكان»، باعتبارها صفة دالة على الصيرورة والتحول: «رجع يرجع رجعا ورجوعا ورجعى ورجعاناً ومَرْجِعاً ومرجعة: انصرف»[٢]. إن المرجع هنا حركة عكسية

---

(١) يتبنى مجدي وهبة هذا المفهوم ولا يتجاوزه، وذلك في معجمه: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص: ٤٦٩.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٢ (طبعة جديدة ومنقحة)، ٢٠٠٣، المجلد السادس، ص: ١٠٩.

لفعل الذهاب ؛ بيد أن الجوهر الدلالي للإياب والذهاب يظل مقترنا بالحركية ، خاصة تلك المتصلة بمقولتي الزمن والمكان .

كما تتخذ «الحركة» صفة «الانتقال الوجودي» ؛ لأن المرجع يصير المثوى النهائي للكائن البشري ، ويصبح مقترنا بصفة «العود الأبدي» ، أو «حتمية العودة» ، فيعد بذلك منتهى الكينونة الوجودية للإنسان ، كما يؤكده القرآن الكريم ، يقول «ابن منظور» : «وفي التنزيل : إن إلى ربك الرجعى ، أي الرجوع والمرجع ، مصدر على فعلى ؛ وفيه : إلى الله مرجعكم جميعا ، أي رجوعكم . . . ولا يجوز أن يكون ههنا اسم مكان لأنه قد تعدى ، وانتصبت عنه الحال»(١) . وإذا كانت دلالة «الحركة» الأولى تحيل على الفعل الإرادي ، فإن «الحركة» الثانية تؤشر على إكراهية فعل الرجوع وعلى لاإراديته .

وفي الدلالة الثانية ، التي يتصل فيها المرجع بـ«الحيِّز» ، يقترن هذا الأخير بصفة الموضع الجسدي ؛ حيث إن المرجع يتجلى عضوا ، أو مجالا جسديا يضم عدة أعضاء متعالقة وظيفيا : «ومرجع الكتف ورَجْعها : أسفلها ، وهو ما يلي الإبط منها من جهة منبض القلب . . . يقال : طعنته في مرجع كتفيه»(٢) .

يُفْهم من كلام «ابن منظور» أن المرجع مفهوم مزدوج الدلالة ، بِنَاءً على سياقات التخاطب ؛ حيث تتصل دلالته بمعنيي التحول والامتداد . إن المرجع في المعنى الأول يشير إلى التحول في المكان والزمان بناء على طبيعة الفعلين المصاحبين لعملية التحول ؛ سواء الفعل الإرادي للذات الإنسانية العائدة نحو الأصل في دار الفناء ، أم الفعل الإجباري الممارس على هذه الذات الخاضعة لحتمية العودة إلى دار البقاء . بيد أن المرجع في المعنى الثاني يصير دالا على حيِّز ممتد في الفضاء ، فيغدو مكانا مؤطرا بأبعاد مضبوطة يسهل التحقق منها بصريا أو تمثلها ذهنيا .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٠٩ .

والآيتان المقصودتان ، في قول ابن منظور ، هما على التوالي :

- ﴿إن إلى ربك الرجعى﴾ العلق ، الآية ٨ .
- ﴿ولكن ليبلوكم في ما آتاكم فاستبقوا الخيرات إلى الله مرجعكم جميعا فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون﴾ المائدة ، الآية ٤٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ١٠٩ .

تقترن الدلالات السابقة للمرجع بجُل تداولاته المعجمية العربية ، القديمة منها والحديثة . لذلك فـ«الرازي» في «مختار الصحاح» لم يتجاوز الانشغال بالمرجع في دلالته على «الحركة داخل المكان» ، وعلى «الرحيل الوجودي» ، يقول : «و«الرجعى» الرجوع وكذا «المرجع» . ومنه قوله تعالى ﴿إلى ربكم مرجعكم﴾»[(١)]

واقترن المرجع عند «الفيروزآبادي» بثلاث دلالات أساسية : الأولى قوامها الاستقرار والسكن ، والثانية أساسها الحركة والسير ، والثالثة منطلقها الرمزية الصناعية المتصلة بالجسد البشري ، كما يدل عليه قوله : « المرجع ، كمنزل ، وخطو الدابة ، أو ردها يديها في السير ، وخط الواشمة»[(٢)] .

وقد سار أصحاب «المعجم الوسيط» على نهج «الرازي» ، فأضافوا دلالة ثالثة تربط المرجع بالأداة المعرفية التي تغذي العقل ، وتساهم في تطوير المعرفة ، وتعمق البحث والدراسة : «المرجع : الرجوع ، وفي التنزيل العزيز : «إلى الله مرجعكم جميعا فينبئكم بما كنتم تعملون» و – محل الرجوع . و – الأصل . و – أسفل الكتف . و – ما يرجع إليه من علم أو أدب ، من عالم أو كتاب»[(٣)] .

ويحضر المرجع في «المنجد في اللغة والأعلام» حاملا دلالة «الامتداد المكاني» المقترن بالجسد البشري ، ودلالة الحركة المتصلة بفعل العودة إلى مكان ما بعد مغادرته في زمن معين : «المرجع : محل الرجوع . . .المرجع : أسفل الكتف»[(٤)] .

---

(١) الشيخ الإمام محمد بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، عني بترتيبه : محمود خاطر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص : ١٠٧ . والآيتان المقصودتان في كلام الرازي هما على التوالي : ﴿ثم إلى ربكم مرجعكم فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون﴾ الأنعام ، الآية ١٦٤ . ﴿ثم إلى ربكم مرجعكم فينبئكم بما كنتم تعملون﴾ الزمر ، الآية ٧ .

(٢) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي ، القاموس المحيط (طبعة جديدة موثقة وصححة) ، ضبط وتوثيق : يوسف الشيخ محمد البقاعي ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص : ٦٤٩ .

(٣) إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، استانبول ، تركيا ، ط٢ ، دون تاريخ ، الجزء ١ و ٢ ، ص : ٣٣١ . والآية الواردة في الإحالة هي الآية ١٠٥ من سورة المائدة .

(٤) المنجد في اللغة والأعلام (طبعة جديدة ومنقحة) ، دار المشرق ، بيروت ، ط٣٨ ، ٢٠٠٠ ، ص : ٢٥٠ .

وقارب «د . خليل أحمد خليل» المرجع من منطلق تصنيفي ، فتوقف في البدء عند الدلالة اللغوية ، ثم أعقبها بالدلالة الوجودية ، فقال : «المرجع ، لغويا ، هو رجوع الشيء إلى الموضع الذي كان فيه ، فيما المصير (ومنه الصيرورة) هو الرجوع إلى الموضوع الذي لم يكن فيه»(١) . يصير القصد من المرجع هو الحركية في اتجاه الثابت ؛ سواء كان ثابتا مكانيا داعما لبنية الوجود أثناء التنقل ، أم متصلا بالعدم والفناء جراء الخضوع لسلطة خارج الذات الإنسانية .

يتضح أن المرجع في تداوله المعجمي العربي يأتي ثلاثي الدلالة ؛ أولها تجعل المرجع مكانا محددا بفعلين حركيين ، الأول متعلق بالرحيل والذهاب الذي يمارسه الإنسان في واقعه المعيش ، والثاني متصل بالعودة والإياب داخل نفس الواقع . أما الدلالة الثانية فتقدمه باعتباره سلطة علوية تمارس على الكينونة الإنسانية فعل التجدد الوجودي ، لأن الذوات البشرية تخضع لحتمية الرجوع صوب الآخرة والعالم الأبدي . في حين الدلالة الثالثة تُظهر المرجع جزءا من الجسد الإنساني محددا في أعضاء مميزة بامتداداتها الفيزيقية والوظيفية .

وتقدم المعاجم الغربية ، بالمقابل ، صورا دلالية متعددة للمرجع ؛ منها ما تطابق دلالاته المعجمية العربية ، ومنها ما تفارقها . هكذا ، يقترن «المرجع» (*Référence*) في معجم «*Le Robert*» بعدة دلالات منها :

- الدلالة الإسنادية ؛ حيث يصير المرجع مندمجا في علاقة إسنادية ، فيشيِّد بموجبها نظاما إحاليا يمكن من تقريب المحال عليه ، وتحديد «صورته» ، لأن المرجع ، هنا ، «فعل أو أداة للإحالة ، والتحديد بالنظر إلى شيء ما»(٢) .
- الدلالة الرياضية ؛ لأن المرجع يتحقق هندسيا باعتباره مَعْلَماً يتجلى في «نظام من المحاور والنقط التي يتحدد ، قياسا إليها ، موقع نقطة»(٣) .
- الدلالة التوجيهية ؛ يصير المرجع بموجبها أداة توجه المتلقي ، في مقام تواصلي

---

(١) د . خليل أحمد خليل ، معجم المصطلحات اللغوية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص : ١٢٢ .

(2) Paul ROBERT, Le nouveau petit ROBERT (nouvelle édition), éd Le ROBERT, Paris, 1993, p: 2131.

(3) Ibid, p: 2131.

مفترض ، نحو ضبط الانتماء الأصلي لنص ما ، أو صوب تحديد المسوغ القانوني لممارسة سلطوية معينة . إن المرجع في هذه الدلالة يتحدد باعتباره «عملية إحالة أو إعادة القارئ ، إلى نص ، أو سلطة»[1] .

- الدلالة التعيينية ؛ يتأسس المرجع ، هنا ، باعتباره «شهادة أشخاص يمكن أن نعود إليهم لجمع معلومات حول شخص ما»[2] ، ويكون هذا التعيين مباشرا ، لأنه يقرن المرجع بتحقق موضوعي ، وهو ما يساعد في الربط بين وثيقة واقعية وشخصية معلومة . وقد تقترن نفس الدلالة بالمرجع ، بيد أنها تجعله محصورا في المستوى التصوري ؛ لأنه عنصر متضمن في العلامة اللسانية قد يكون موجودا في الواقع الموضوعي ، وقد يكون غائبا عنه ، باعتبار المرجع مجرد تَمَثُّل تصوري كما يتضح في كون «المرجع هو ما تحيل عليه العلامة اللسانية»[3] ، أو كما يظهر في تعبير آخر يجعل المرجع متضمنا في «المفردات التي تكون مراجعها خارجية عن اللغة ، أو داخلية فيها»[4] .

يسعف هذا الفهم في القول بأن المرجع ، الذي تحيل عليه اللغة في مقام تخاطبي يتمفصل إلى نوعين ؛ المرجع الواقعي الذي يكتسي طابع التحقق الوجودي المادي ، و«المرجع المتخيل»[5] الذي يتسم بطابع التحقق الصوري المجرد .

يتضح جيدا أن التعاريف التي قدمها معجم «بول روبير» (*P. ROBERT*) للمرجع تتضمن بعض الإضافات ، مقارنة مع المعاجم العربية . بيد أن هذه الدلالات المعجمية هي نفسها التي طرحتها معاجم غربية أخرى ، مع تنويع في الصياغة ؛ بتمطيطها حينا ، وبتقليصها أحيانا أخرى . هكذا انبنت تحديدات المرجع في «المعجم الموسوعي» على ربطه بمجالات متنوعة ؛ الإنسان والمستندات والشهادات والمعرفة والرياضيات[6] ، فتصير دلالة المرجع ، في علاقة بهذه المجالات ، مطابقة لما ورد في

---

(1) Ibid, p: 2131.

(2) Paul ROBERT, Le nouveau petit ROBERT, op, p: 2131.

(3) Ibid, p: 2131.

(4) Ibid p: 2131.

(5) Ibid, p: 2131.

(6) Dictionnaire encyclopédique (Auzou 2004), éd Philippe Auzou, Paris, 2003, p: 1278.

المعجم السابق . لكن يبقى عنصر التباين حاضرا حينما يتم ربط المرجع (*Référent*) بالخلفية اللسانية ؛ حيث تطرح ثنائية الواقع والخيال أثناء التأمل في علامات لسانية معينة ، لأن «المرجع شيء واقعي أو خيالي تحيل عليه علامة لسانية»[١] . يسعف هذا الفهم في تجاوز الأحادية الدلالية للمرجع التي تتشكل في الانطباع الذهني الأول ؛ حيث يقترن المرجع بالواقع المادي فينمط داخل دلالة قارة وثابتة ، ويبني بدل هذه الأحادية ثنائية دلالية تجمع بين الإحالة على العالمين الواقعي والمتخيل .

تحضر ، إذا ، الدلالة التعيينية باستمرار في المرجع ، لكن يظل العنصر المعين خارج التحديد النهائي ؛ لأن التحقق يتراوح بين الواقع والخيال . وبالتالي فالمرجع يتحقق عبر ثنائية ملازمة له : الخارج والداخل ؛ الأول يحدد صورة المرجع ، وكينونته الحقيقية . والثاني يمنحه الوجود التلفظي ، والتحقق اللغوي ، من منطلق «أن المرجع هو المكون الخارجي الذي يمكن أن يحال عليه شيء ما»[٢] . رغم الانفتاح والتعميم الذي يعبر عنه هذا التعريف ، فإنه يكرس خصيصة التعدد المرجعي التي تبدو مضمرة في «المكون الخارجي» المحال عليه . لهذا يصير التعدد شاملا لما هو اجتماعي وثقافي وفكري وواقعي ومتخيل ؛ حيث يصبح المرجع ، هنا ، دالا على التعدد والتنوع والكثرة ، مما يقوض مسوغات القبول برؤية أحادية للمرجع تحصره في الواقع المادي المعيش .

وتعمق المعاجم الغربية الوعي بخاصية تعدد المرجع ؛ سواء من حيث نوعية التحقق والوجود ، أم من حيث طريقة التكون والتشكل ، من منطلق أن «المرجع شيء أو أشياء معينة ، سواء تعلق الأمر بالأفراد ، أم بالأحداث ، أم بالأفعال ، أم بالحالات ، حقيقية كانت أم متخيلة ، أم حتى رمزية»[٣] . إن التعدد المعبر عنه ، هنا ، لا يجعل المرجع ينأى في تكوينه عما هو إنساني ؛ أي ما يهم وجود الإنسان الفعلي ، وحركيته المجتمعية ، وسلوكه ومشاعره ونمط تفكيره . . إلخ . لكن ذلك لا يحصره فيما

---

(1) Ibid, p: 1278.

(2) Dictionnaire des genres et notions littéraires (nouvelle édition augmentée), éd Albin Michel, Paris, 2001, p: 649.

(3) Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, sous la direction de Jacques Domougin, tome 2, librairie Larousse, Paris, 1986, p: 1347.

هو إنساني خالص ، خاصة وأن المرجع متضمن بالقوة في العلامة اللسانية ؛ حيث تمنح عملية التمثُّل الذهني ، لما هو خارج لساني عبر فعل الإحالة ، إمكانية تمفصل «المحال عليه» إلى الواقعي والمتخيل ، ما دام «المرجع هو خاصية علامة تتيح لها أن تحيل على شيء من العالم خارج لساني ، واقعيا كان أم خياليا»(١) .

يظهر جليا أن مفهوم المرجع يتحدد باعتباره عنصرا مميزا للعلامة اللسانية ، وملازما لها ، فيتمكن المتلقي من ضبط حدوده عبر معيار التصنيف . إن هذا يجعل المرجع مختصا بفعل الإحالة ، ومانحا المتلقي إمكانية إدراك خصوصيات المحال عليه ، وتبيُّن سماته الجوهرية ، لأن «المرجع عنصر من العالم الواقعي أو الخيالي الذي تحيل عليه علامة لسانية»(٢) .

التصقت صفة الإحالة بالمرجع في بعض المعاجم الغربية العامة والمختصة ، بيد أنها صفة تتحدد بوصفها آلية لضبط المحال عليه . وبهذا يغدو المرجع «موضوعا» معينا خارج العلامة اللسانية ، ومحكوما سلفا بسلطة التوافق الاجتماعي ، كما يعبر عن ذلك «معجم اللسانيات وعلوم اللغة» : «نسمي المرجع الموضوع الذي تحيل عليه علامة لسانية في الواقع الخارج لساني ، كما قسمتها مجموعة بشرية»(٣) . وليس المقصود بضبط الموضوع المحال عليه هو حصر المرجع في تجليه الاجتماعي المباشر والمادي ، بل المعول عليه هو النظر إليه في مظهرين ؛ مظهر التعدد ، ومظهر التمثل . يهم المظهر الأول الموضوع المحال عليه ، الذي يتراوح بين المرجع الواقعي والمتخيل ، ويخص المظهر الثاني المتلقي الذي يدرك المرجع بشكل مباشر ، أو يتمثله ذهنيا فيدركه بطريقه غير مباشرة ، لذلك «ينبغي أن لا نتصور المرجع معطى مباشرا للواقع»(٤) .

لقد جعلت خاصية تعدد المرجع وتنوعه بعض المعاجم الغربية تحتكم إلى مبدأ التوسيع والتمطيط أثناء صياغة تعريف لغوي للمرجع ، كما ورد في «معجم النقد الأدبي» : «المرجع هو السيرورة التي تحيل عبرها علامة لسانية على شيء دال في

---

(1) Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, éd Larousse, Paris, 1994, p:404.

(٢) أنظر مادة (*Référent*) في موسوعة «*Encarta*» لسنة ٢٠٠٦ .

(3) Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, op, p:405

(4) Ibid, p: 405.

الواقع ، ويمثل مرجعا لها . هذا المرجع هو إما شيء (هذا الكتاب) ، أو كائن ، أو مفهوم ، أو مجموعة من الأشياء ، أو المفاهيم . ونميز بين المرجع الوهمي أو اللفظي (في هذه الحالة لا تكون العلامة اللسانية مندرجة ومحينة في سياق ما) والمرجع الواقعي»[1] .

إن هذا التعريف يشير إلى ثلاثة عناصر محورية في المرجع وفي تحققه ووجوده ؛ العنصر الأول قوامه فعالية التواصل والإنتاج الذي يحكم كل علامة لسانية ، بالرغم من أن نظام الإحالة يجعل ، أحيانا ، المرجع متجاوزا للواقع المادي . والعنصر الثاني أساسه التعدد المحكوم بمبدأ الخصوصية ، كما يعبر عنه التصنيف المقترح في التعريف . والعنصر الثالث مركزه التنوع المؤطر بالمفارقة بين الواقعي والخيالي .

يبرز تتبع ما أفرزه مفهوم «المرجع» من دلالات في بعض المعاجم الغربية فروقا نوعية ، مقارنة مع ما أوردته المعاجم العربية ، فإذا كانت هذه الأخيرة قد انشغلت بالمرجع في سياق تداوله العام ، فإن المعاجم الغربية قلصت مجال الاهتمام ، وركزت على علاقة المرجع باللغة والخطاب ، مما جعلها تطرح تصورا عميقا ومفصلا عنه . هكذا ، نجد أن المعاجم الغربية تقدم «المرجع» باعتباره :

- عنصرا متضمنا في العلامة اللسانية ، ويمكّن العمل الذهني من تحديد مدى واقعية المرجع أو وهميته .
- آليةً تمكن من ضبط العنصر المحال عليه ، مهما كانت نوعية هذا العنصر ، وتساهم في تعيين المرجع وتحديد طبيعته .
- جزءا من عناصر أخرى متعالقة ومتداخلة معه ، ولا يمكن تحديده المرجع في غياب تلك العناصر .
- مجالا يتسم بالتعدد في مكوناته ، ويتميز بالتنوع في خصائصه التكوينية والوظيفية .

٢- المرجع والخلفية اللسانية:

ما الداعي إلى البحث في الدلالة اللسانية لمفهوم «المرجع»؟ ألم تقدم الدلالة المعجمية صورة واضحة عن المرجع؟ وإن لم يكن الأمر كذلك ، فهل ستعمق الدلالة اللسانية الدلالات السابقة ، وتمنح إمكانية تمثل دقيق وشامل للمرجع؟ . تجد الإجابة

---

(1) J. Gardes-Tamine et M. C. Herbert, Dictionnaire de la critique littéraire, (critica 16), Masson, 1996, p: 253.

عن هذه الأسئلة مشروعيتها في معالجة سؤال شامل وإشكالي : هل يمكن مقاربة مفهوم «المرجع» لذاته ، قصد إدراكه كليا وأنطولوجيا خارج أي امتدادات تؤكد ترابطه العلائقي مع غيره من المكونات الأخرى؟

تعدّ الإجابة عن هذا السؤال انخراطا فعليا في مجابهة قضايا ملتبسة يطرحها التفكير في الدلالة اللسانية لمفهوم المرجع ؛ سواء من حيث التداخل مع غيره من العناصر والمكونات المتصلة باللغة وبالأداء التعبيري ، أم من حيث التداعي الذي ينبثق لحظة استحضار مفهوم المرجع ، فتحضر عناصر أخرى بقوة ، ظاهرة كانت أم مضمرة . ومعنى هذا ، أن التّكوُّن العام للمرجع وتشكل صورته بدقة خاضعان للترابط العلائقي بين مفهوم المرجع ذاته ، وبين الوعي به وإدراك نظام العلاقات التي يؤسسها مع غيره .

يؤدي الاحتكام إلى التعدد الدلالي ، كما يظهر في التعاريف المعجمية السابقة ، إلى الإقرار بارتباط المرجع بعدة عناصر مفارقة له في ماهيتها التكوينية والوظيفية ، لكنها مساهمة في تشكيل حَدِّه ودلالاته . لكن قبل مقاربة هذه العلاقة ، ذات الامتداد المتنوع ، باعتبارها جزءا هاما يدعم الدلالة اللسانية ، نتوقف عند بعض التعاريف الاصطلاحية للمرجع :

- «يدل المرجع على ما تحيل إليه العلامة اللسانية ، سواء في العالم الحقيقي (الواقع غير اللساني) أم في عالم الخيال»[١] .
- «المرجع حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة»[٢] .
- «إن المرجع هو هذا الجزء من الواقع ، الذي يمكن أن تنطبق عليه ، عبر التعيين المعجمي ، علامة لسانية»[٣] .

يتبين أن ثمة مظاهر ائتلاف واشتراك بين هذه التعاريف ، على الأقل ، في ثلاثة عناصر أساسية متصلة بالمرجع ، وهي :

- العنصر الأول يخص مجال تكوُّن المرجع وتشكله وهو المجال اللغوي ، خاصة العلامة اللسانية باعتبارها العنصر الحاضن للمرجع ؛ سواء كان وجوده خاضعا

---

(١) د . خليل أحمد خليل ، معجم المصطلحات اللغوية ، مرجع سابق ، مذكور ، ص : ١٢٢ .

(٢) د . سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت/سوشبريس ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص : ٩٧ .

(3) Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, op, p: 1347.

للتجلي ، أم ملتزما بالاختفاء . وبهذا المعنى يكون المرجع جزءا ظاهرا في العلامة اللسانية ، أو مضمرا فيها .

- العنصر الثاني يهم حقيقة المرجع ومحتواه ، وهي حقيقة تقوم على وجود عالم خارجي تحيل عليه العلامة اللسانية ؛ باعتباره عالما متمفصلا إلى عالم تجريبي واقعي ، وعالم تمثلي خيالي . وهذا يجعل حقيقة المرجع قائمة على ثنائية التحقق العيني والتحقق المجرد ، مادام «المرجع المحال عليه مختلفة أنواعه . فليس هو فحسب ما هو فيزيقي مادي موجود خارج نطاق اللغة ، بل هو أيضا ما هو قائم في اللغة ، وما هو أيضا منجز القول»[١] .
- العنصر الثالث يرتبط بنظام العلاقات ومختلف المكونات التي يؤسسها كل تفكير أولي في المرجع ، وهو نظام ينفتح على استحضار ثلاثة مكونات محورية تتمثل في العناصر التالية : المرسل والمرسل إليه والرسالة . يتضح أنها عناصر ذات أساس تواصلي ، بالنظر إلى نظام العلاقات الذي يجمع بينها .

على ما يبدو ، فإن التقارب والتجانس الذي تفصح عنه الدلالة المعجمية واللسانية لمفهوم المرجع يعبر عن وجود عوائق لغوية وفكرية تحول دون الانتهاء إلى تعريف قار وثابت للمرجع ، مما يجعل المقاربة خاضعة - بالضرورة- للتعدد الدلالي ، خاصة وأن «المرجع هو ، جزئيا ، مشكل لغوي»[٢] . من هنا ، فالتقارب الذي يَسِمُ مفهوم المرجع ، على المستويين المعجمي واللساني ، تثوي بداخله اختلافات نوعية تساعد في فهم المرجع داخل حقل اللغة ؛ حيث إن المرجع يبقى في حقيقته مُعَبِّرا عن «عالم مُحالٍ عليه» ، واقعيا كان أم متخيلا .

ويساعد البحث في علاقة المرجع بغيره من المكونات التي تظل ملتصقة به في تعميق فهم الحمولة الدلالية للمرجع ، وتقوية التصور النظري حوله وحول وظيفته . ويمكن مقاربة المكونات المتاخمة للمرجع في خلفيته اللسانية في ثنائيتين أساسيتين هما : المرجع والعلامة اللسانية ، والمرجع والتواصل اللغوي .

---

(١) د . محمد الخبو ، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية ، مكتبة علاء الدين ، صفاقس ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص : ٢٩ .

(2) J. Moeschler et A. Reboul, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, éd Seuil, Paris, 1994, p156.

٢-١- المرجع والعلامة اللسانية:

سبقت الإشارة إلى أن المرجع تتشكل كينونته لسانيا داخل العلامة اللسانية ، مما يتطلب - بالضرورة- الوقوف عند العناصر المكونة لها ، لرؤية موقع المرجع بين هذه المكونات ، وطبيعة العلاقة الجامعة بينه وبينها .

تؤكد الدراسات اللسانية ذات المنظور التاريخي أن الرواقيين (*Stoiciens*) أول من أثار قضية المرجع أثناء حديثهم عن اللغة اللفظية ، «فهم يميزون بوضوح بين «العبارة» و«المضمون» و«المرجع»»[١] ، وبعبارة الباحث اللساني «راي» (*Rey*) فالرواقيون «ميزوا بين الدال والمدلول والشيء»[٢] ؛ حيث نستشف أن العلامة اللسانية عند الرواقيين ثلاثية العناصر : الدال والمدلول والمرجع . إن هذا التقسيم ناجم عن دراسة الرواقيين للعلاقة بين العناصر الثلاثة السابقة ، وهو ما جعلهم يميزون «بين ثلاثة أنواع من العلاقات الخاصة بالدلالة المحسوسة : فهناك «الشيء المحسوس» (المرجع) ، وهناك «الصور الذهنية» (التمثيل) ، وأخيرا هناك «البيان» (الدلالة)»[٣] . يتضح أن مفهوم «المرجع» يتخذ تسميات مختلفة[٤] لدى دارسي تصور الرواقيين للعلامة اللسانية .

وتؤكد الدراسات اللسانية نفسها ذات المنظور البنيوي أن «فرديناند دو سوسير» (*Ferdinand De Saussure*) أول من حفز على البحث في قضية المرجع ، فرغم أنه اكتفى بتقسيم العلامة اللسانية إلى مكونين اثنين فقط : «الدال» (*Signifiant*)

---

(١) أمبرتو إيكو ، السيميائية وفلسفة اللغة ، ترجمة : د . أحمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص : ٧٦ . وقد قدم «إيكو» فهم الرواقيين لكل من «العبارة» (الدال) ، و«المضمون» (المدلول) ، بيد انه لم يعرض فهمهم «للمرجع» .

(٢) ورد ضمن ، د . حنون مبارك ، في السيميائيات العربية : قراءة في نصوص قديمة ، منشورات سليكي إخوان ، طنجة ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص : ١١ .

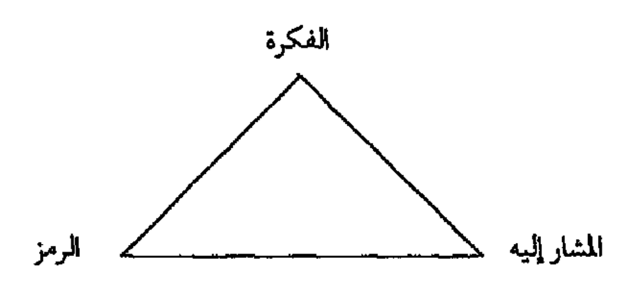
(٣) تدوروف وآخرون ، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، ترجمة وتعليق : عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء- بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص : ٢٧ .

(٤) يمكن جعل التسميات المختلفة ، الموظفة في الاستشهادات أعلاه ، في التقابلات التالية :

- العبارة = الدال = البيان
- المضمون = المدلول = الصورة الذهنية
- المرجع = الشيء = الشيء المحسوس

و«المدلول» (*Signifié*)[1] ، فإن التأمل العميق «في تعريفه الشامل للدليل ، يؤكد أنه *[سوسير]* لم يحدد تلك الثنائية في الواقع إلا بوجود حد ثالث في ذهنه ، وهو المرجع»[2] .

وبالرغم من أن المرجع ، في هذا الطرح ، يبدو تحققه في حكم الإمكان وليس الممكن ، فإن عمل «سوسير» في تحديده مكوني العلامة اللسانية يمثل منطلقا هاما لمعالجة مفهوم المرجع . وذلك ما اتضح جليا في عمل «أوغدن و ريتشاردز» (*Ogden & Richards*) ؛ حيث اشتهرا في حقل الدراسة اللسانية بمثلثهما الذي «يختصر العلاقة بين الأشياء والأفكار والكلمات»[3] في الشكل التالي[4] :



يعلن هذا المثلث عن تصور يجعل العلامة اللسانية عند «أوغدن و ريتشاردز» ثلاثية العناصر التكوينية ، وليست ثنائية كما عند «سوسير» ؛ لأن العلاقة الدلالية

---

(١) يطلق «سوسير» على الدال «الصورة السمعية» (*Image acoustique*) ، وعلى المدلول «المفهوم» (*concept*) . انظر ، فردناند دي سوسير ، محاضرات في علم اللسان العام ، ترجمة : عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص : ١٢٦ .

(٢) عبد اللطيف محفوظ ، آليات إنتاج النص الروائي ، منشورات القلم المغربي ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص : ٤٠ .

(٣) فريال جبوري غزول ، علم العلامات (السيميوطيقا) : مدخل استهلالي ، ضمن «مدخل إلى السيميوطيقا» (مؤلف جماعي) ، إشراف : سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد ، الجزء الأول ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ط٢ ، دون تاريخ ، ص : ٢٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٢٣ .

تتجاوز حدود «الرمز» و «الفكرة» نحو ربط «الفكرة» بعنصر «المشار إليه» أو المرجع[1] .

هكذا ، تفضي هذه العلاقة إلى القول «إن أوغدن و ريتشاردز قد ضمّنا مثلثهما الشيء الذي تشير إليه العلامة أو تحل محلّه ، وبذلك ربطا العلامة بعالم الواقع الخارجي ووضعاه في صلب ماهيتها»[2] .

يبدو «المرجع» لدى الباحثين اللسانيين السابقين عالما قائما بذاته هو العالم الخارجي ذو الخاصية الواقعية والمادية ، كما يتجلى في المدلول باعتباره الصورة المجردة للشيء المعبَّر عنه في العالم الخارجي . لهذا يتطلب التفكير في المرجع التمييز «بين عنصرين مختلفين :

١- المرجع أي المشار إليه ، الشيء الواقعي كما هو في حد ذاته .

٢- الإحالة أي المقابل النفسي للشيء ، الظاهرة الذهنية التي يُدرك من خلالها المرجع»[3] .

ويظهر أن المرجع - بموجب موقعه في المثلث السابق ذكره- تتحدد صورته الحسية انطلاقا من علاقته بالمدلول ، باعتباره وسيطا يشغل وظيفة الربط بين الدال والمرجع . تسوِّغ وظيفة المرجع ، إذا ، المرور من منطق الشيء الممكن ذي الخصائص الصورية المجردة والغامضة أحيانا ، نحو منطق الإمكان حيث يظهر المرجع المغيَّب وتبرز صورته المتحققة عينيا ؛ لأن «معنى اللفظ ، وليكن لفظ «تفاحة» مجرد وغامض ؛ وما يشفُّ غموضه هو مرجعه (أي التفاحة التي نأكل)»[4] . بيد أن هذه الصورة ليست هي

---

(١) إن المفاهيم المقترحة من لدن «أوغدن و ريتشاردز» يمكن صياغة مقابل لها ، تجاوزا لكل لبس ، كما يلي :

- الرمز = الدال
- الفكرة = المدلول
- المشار إليه = المرجع

(٢) المرجع السابق ، ص : ٢٣ .

(٣) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص : ١٩٤ .

(٤) عبد الجيد جحفة ، مدخل إلى الدلالة الحديثة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص :٢١ .

الأساس التكويني للمرجع الذي يمكنه أن يتجرد من طبيعته المادية الملموسة ، ويتصل بخاصية التجريد والاختفاء ؛ لأنه «يمكن أن تكون العلامة دالة على شيء ، وتبعا لذلك فهي تحيل على شيء لم يكن أبدا ظاهرا وربما لن يصير يوما ما ظاهرا»(١) .

ونجد نفس الرؤية لدى «إميل بنفنيست» (*E.Benveniste*) ، لكنها رؤية منشدّة إلى تعليل العلاقة بين الأطراف المشكلة للعلامة اللسانية ؛ حيث ينفي هذا اللساني اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ، فيقول : «العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية ، بل العكس من ذلك ، إنها علاقة ضرورية»(٢) . تفصح هذه الفكرة المتضمنة نفيا وإثباتا لعلاقة الاعتباطية واللزوم عن أمرين : الأمر الأول ينطوي على انتقاد مباشر للتصور السوسيري ، مما يدل على رغبة «بنفنيست» في إرساء تصور بديل لتصور «سوسير» السائد(٣) . أما الأمر الثاني فيكشف عن الرغبة القوية في إظهار الحد الثالث للعلامة اللغوية أي المرجع ، ويتم ذلك أولا بتأكيد وجود الحد الثالث للعلامة اللسانية ، وهو المرجع أو الواقع غير اللساني الذي أغفله «سوسير» في تحليله ، يقول «بنفنيست» : «كان واضحا أن البرهان خاطئ بواسطة اللجوء اللاواعي والخفي للحد الثالث ، الذي لم يكن مدركا في التعريف الأصلي . وهذا الحد هو الشيء نفسه ، أي الواقع»(٤) . ويتم ذلك الإظهار للحد الثالث ثانيا عبر ضبط علاقة المرجع بالدال والمدلول المندمجين بواسطة علاقة تلازمية . بهذا المعنى ، إذا كان «الدال والمدلول ، التمثل الذهني والصورة السمعية ، هما في الحقيقة وجهان لمفهوم واحد ، ويتشكلان معا كالدّامج والمدمج»(٥) تحكمهما علاقة الضرورة ، فإنهما معا تربطهما بـ«المرجع» العلاقة الاعتباطية .

تمنح هذه الفكرة إمكانية تمثيل علاقتي الضرورة والاعتباط ، وذلك بناء على ما يرمي إليه «بنفنيست» بكلامه عن نظام العلاقات ، في الشكل التالي :

---

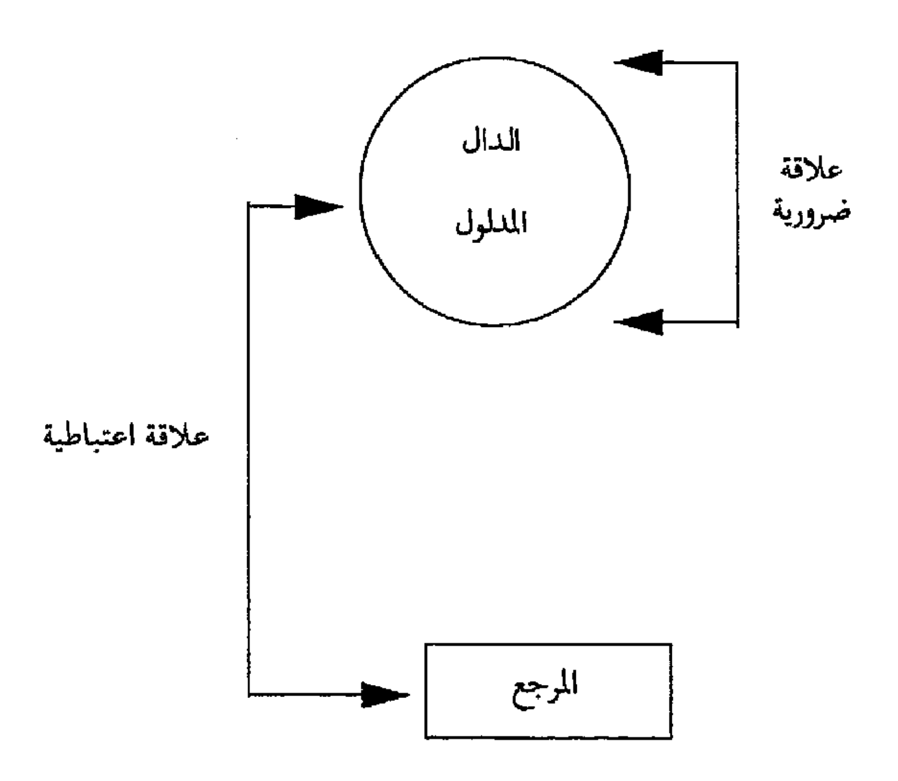
(١) امبرتو إيكو ، السيميائية وفلسفة اللغة ، مرجع مذكور ، ص : ٧٩ .

(2) Emile Benveniste, Problème de linguistique général , éd Gallimard, Paris, 1966, p: 51.

(٣) يرى «سوسير» أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية ، وليست علاقة ضرورية . انظر ، محاضرات في علم اللسان العام ، مرجع مذكور ، ص : ٨٧ .

(4) Emile Benveniste, Problème de linguistique général, op, p: 50.

(5) Ibid, p: 52.



تستقي صفة الضرورة أهميتها في العلاقة الأولى من عنصرين هامين ومتعالقين جدليا في العلامة اللسانية ، فيتجلى العنصر الأول في «التعايش» بين الدال والمدلول ، مما يجعلهما متجانسين رغم اختلاف بنيتهما التكوينية . ويظهر العنصر الثاني في الإنتاجية ؛ حيث إن تعايش الدال والمدلول في علاقة لزوم أساسي لإنتاج الدلالة ، وهو ما يمكن فهمه من قول «بنفنيست» بأن «العلامة عنصر جوهري في النسق اللساني ، تحتوي الدال والمدلول في علاقة يمكن أن تكون معترفا بها باعتبارها ضرورية ، بالنظر إلى أن هذين العنصرين / الدال والمدلول/ يتعايشان فيما بينهما»[1] .

وتستمد صفة الاعتباطية وجودها في العلاقة الثانية من الواقع غير اللساني (المرجع) ؛ باعتباره محددا المدار الدلالي للعلامة اللسانية . كما تستمدها ، أيضا ، من الامتلاء القيمي للعلامة اللسانية ، الشيء الذي يحررها من وحدتها وانعزالها ، ويدمجها في سياق علائقي مع الكل ؛ حيث تفقد تلك العلامة بعض خصائصها المميزة ، وتكتسب خصائص جديدة بالنظر إلى المحور المرجعي الذي ترتبط به . لذلك فقيمة العلامة اللسانية نستدل بها على نوعية المرجع ، لأن تلك القيمة هي «عنصر

---

(1) *Emile Benveniste, Problème de linguistique général, op. p:55*

مفروض من الخارج» ، مما يعني أن الحقيقة الموضوعية ، التي يتخذها هذا الاستدلال ، تدرك باعتبارها محورا للمرجع . لكن لو فحصنا هذه العلامة في ذاتها من حيث هي حاملة لقيمة ، فإننا نجد أن الاعتباطية ، بكل تأكيد ، غير محدودة»(١) .

تثير مقاربة «بنفنيست» للمرجع ، إذا ، بعض الملاحظات والأسئلة في الآن نفسه ، منها :

- نلاحظ أن «بنفنيست» رغم انتقاده لتصور «سوسير» فإنه اضطر إلى استحضار مفاهيم هذا الأخير ؛ خاصة ثنائية الدال والمدلول ، ومفهومي الاعتباطية واللزوم . وهذا يعني أن أهمية طرح «بنفنيست» تكمن في توسيع العلامة اللسانية ، بالتنصيص على حد ثالث هو المرجع أو الشيء الخارجي ، انطلاقا من كون «مصطلح الإرجاع ينطوي [على] مزية تضمُّن الخارجية : فالمرجع هو الغياب الذي يعوض عنه حضور الدلائل»(٢) .
- نلاحظ أن «بنفنيست» يجعل العلاقة بين «المرجع» وحَدَّي العلامة اللسانية ، الدال والمدلول ، اعتباطية على مستوى الاختيار ، لكن ألا يمكن الحديث عن علاقة لزوم وضرورة على مستوى الوجود ، ما دام «مصطلح المرجع يدل على كل ما يمكن التفكير فيه أو التلميح له»(٣) ؟
- يلاحظ أن «بنفنيست» يحصُر «المرجع» في مجال واقعي ، أي ذلك الشيء الخارجي ذي الوجود الحقيقي في العالم الواقعي ؛ وكأن المرجع بذلك مجرد «موضوع مفرد واقعي ، يمكن أن يشار إليه باسم شخصي ، أو بوصف محدد ، أو باسم مشترك»(٤) . لكن ألا يجعل هذا الحصر المرجع مفتقدا لخاصية التنوع ، بين المادي الملموس والمعنوي المجرد ، التي ينفتح عليها المرجع بالضرورة ، كما يتجلى بوضوح في قول «تودوروف» (*T. Todorov*) التالي : «العلامات ، من ناحية ، تشير إلى شيء غير العلامات نفسها ، أي إلى شيء يمكن أن يدعى مرجع أو موضوع

---

(1) *Ibid, p: 54.*

(٢) ميكائيل ريفاتير ، الوهم المرجعي ، ضمن : الأدب والواقع (مؤلف جماعي) ، ترجمة : عبد الجليل الأزدي و محمد معتصم ، منشورات تانسيفت ، مراكش ، دون تاريخ ، ص : ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٤٦ .

(٤) د . سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مرجع مذكور ، ص : ٩٧ .

العلامة . وليس من الضروري تصور المرجع كموضوع مادي : الدولة والحق ، والأمساخ والأشباح كلها مراجع ، رغم أن أحدا لم يرها»[١] ؟

٢-٢- المرجع والتواصل اللغوي:

تحيل البنية التواصلية ، من خلال عناصرها المحورية ، على الخلفية المرجعية ووظيفتها ؛ حيث يمكن بموجبها للأطراف المتواصلة أن تتلقى الرسالة ، وتفهم مضمونها ، وتؤوِّل محمولاتها . ولا يقتصر ذلك على الرسالة المشكلة تعبيرا أو نصا ، بل تتجاوزه نحو العلامة اللسانية المفردة ، كما يظهر في قول القديس «أوغسطين» : «الكلمة هي العلامة على الشيء ، ويمكن أن تفهم من طرف المستمع عندما ينطق بها المتحدث»[٢] .

يُعبِّر هذا القول عن وعي بارتباط «الكلمة» بمرجعها (الشيء) ، وهو وعي يُنَصِّب المرجع خارج العلامة اللسانية (الكلمة) لكنه يمنحه حضورا قويا داخلها عندما تلج «الكلمة» مقاما تواصليا . ويساعد المرجع في هذه الحالة على الفهم والإدراك ، ويحقق سيرورة التواصل والتفاعل بين طرفين أو أكثر ؛ لأن التواصل اللغوي يتحقق ، حسب «موشيلي» (*R. Mucchielli*) ، عبر «عمليتين اثنتين : ترميز المعلومات *Encodage* ، وفك الترميز *Décodage* ، مع ضرورة الأخذ بعين الاعتبار طبيعة التفاعلات التي تحدث أثناء عملية التواصل ، وكذا أشكال الاستجابة للرسالة والسياق الذي يحدث فيه التواصل»[٣] .

تستدعي العمليتان المتلازمتان المشار إليهما التعامل مع محمولات الرسالة بما يتلاءم وسياق التواصل ، وإعادة التفكير في المرجع الذي تحيل عليه تلك الرسالة . يتبيَّن من الطرح السابق أن المرجع يتجلى عبر ثنائية الإضمار والتوجيه ؛ في حالة الإضمار تحتضن «الرسالة» المرجع وتحيل ملفوظاتها عليه ، وفي وضعية التوجيه يصير

---

(١) اللغة : نصوص مختارة ، إعداد وترجمة : محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي ، سلسلة دفاتر فلسفية ٥ ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص : ٢٦ .

(٢) اللغة : نصوص مختارة ،مرجع مذكور ، ص : ٢٦ .

(٣) نقلا عن : عبد الكريم غريب وآخرون ، معجم علوم التربية ، منشورات عالم التربية ، ط٢ ، ١٩٩٨ ، ص : ٤٣ .

المرجع موَّجها للعلاقة القائمة بين المرسل والمرسل إليه ويكفل استمراريتها ويعمق فعاليتها ؛ لأن «التواصل هو تبادل لفظي بين ذات متكلمة (*Sujet parlant*) ، تنتج ملفوظا (*Enoncé*) موجها إلى ذات أخرى متكلمة ، وإلى مستمع يلتمس سماع و/أو إجابة ضمنية أو ظاهرة (حسب نوعية الملفوظ)»(١) .

يصير منطقيا - باعتماد شرط التضمين- القول بقابلية الملفوظ لتعيين المرجع ؛ سواء في وضعية الإظهار ، أم في حدود الإضمار . لذلك فإن فعل التواصل اللغوي يكون قائما على عناصر محورية ، وهي عناصر شديدة الصلة بالمرجع وفيما بينها من جهة ، ومتميزة في خصائصها ووظائفها من جهة ثانية ، فما هي باقي هذه العناصر؟ وما طبيعة العلاقة بينها؟ وما الوظائف التي تؤديها؟ وما موقع «المرجع» بينها؟

تظهر الفكرتان السابقتان لكل من «موشيلي» و«جون ديبوا وآخرين» الكثير من عناصر فعل التواصل اللغوي ، بيد أن هذه العناصر تتجلى أكثر في دراسة «رومان جاكبسون» (*R. Jakobson*) لبنية الفعل التواصلي ، لأنها اتخذت طابعا شموليا . هكذا حدد نظريا العناصر المؤسسة لعملية التواصل اللغوي ، ثم صاغ مجمل الوظائف التي يؤديها كل عنصر من عناصر الفعل التواصلي بعدما طور نموذج «بوهلر» (*K. Buhler*) الثلاثي الوظائف(٢) .

ويطرح «جاكبسون» عناصر التواصل اللغوي في خطاطة عامة حددها كما يلي(٣) :

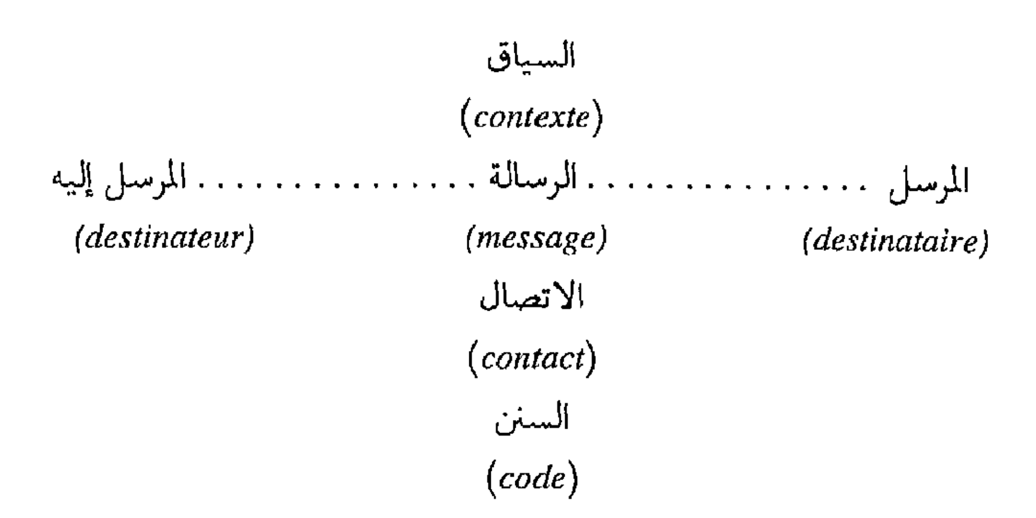
---

(1) Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, op, p:94.

(٢) يحصر «بوهلر» وظائف اللغة في ثلاث وظائف : «تعبيرية» (*émotive*) ، «إفهامية» (*conative*) ، و«مرجعية» (*référentielle*) . ويرى «جاكبسون» أنها وظائف محدودة . انظر :

- Roman JAKOBSON, Essais de linguistique générale, Minuit,Paris, 1963, p:216.

(3) R. JAKOBSON, Essais de linguistique générale, op, p:214.



ويعطف «جاكبسون» على تلك العناصر الستة ، لزوما ، الوظائف التي يؤديها كل عنصر من عناصر الفعل التواصلي ، مما يعني أن كل عنصر يمنح إمكانية «ولادة وظيفة لسانية مختلفة»(١) ، بحكم اختلاف عناصر الخطاطة التواصلية . يتضح أن كل وظيفة محكومة بمبدأين : مبدأ التميُّز ، ومبدأ الهيمنة . يقوم المبدأ الأول على الاختصاص ، حيث يختص كل عامل بوظيفة تميِّزه عن غيره من العوامل ، وينهض المبدأ الثاني على الاشتراك ، حيث العامل الوحيد قد يشترك مع غيره في وظيفة ما . لكن هذا الاشتراك لا ينفي هيمنة وظيفة خاصة به تمنحه التميُّز عن غيره من العناصر التواصلية والتداخل معها في الآن نفسه ، وبعبارة «جاكبسون» يتعلق الأمر ، هنا ، «بانزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام ، . . بتبدل في المهيمنة»(٢) .

وقد اعتمد «جاكبسون» على نظام الخطاطات ، فصاغ الوظائف الست لعوامل فعل التواصل اللغوي على الشكل الآتي(٣) :

---

(1) Ibid , p: 214.

(٢) ر . جاكبسون ، القيمة المهيمنة ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين/مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص : ٨٤- ٨٥ . وانظر أيضا :

- R. Jakobson, huit quistion de poétique, éd Seuil, Paris, 1977, p: 81-82.

(3) R. JAKOBSON, Essais de linguistique générale, op, p:220.

وظيفة مرجعية

(*F. référentielle*)

وظيفة تعبيرية . . . . وظيفة شعرية . . . . وظيفة إفهامية

(*F.conative*) (*F. poétique*) (*F. émotive*)

وظيفة انتباهية

(*F. phatique*)

وظيفة ميتالغوية

(*F. métalinguistique*)

يسعف الاحتكام إلى مبدأ الترابط التقابلي بين العوامل (*Facteurs*) والوظائف (*Fonctions*) المثبتة في الخطاطتين السابقتين في صياغة خطاطة مركبة لعوامل فعل التواصل اللغوي ، والوظائف المنوطة بها - حسب فهم جاكبسون- كما يلي :

السياق

وظيفة مرجعية

المرسل . . . . الرسالة . . . . المرسل إليه

وظيفة تعبيرية وظيفة شعرية وظيفة إفهامية

الاتصال

وظيفة انتباهية

السنن

وظيفة ميتالغوية

يتضح أن «الوظيفة المرجعية» - وهي ما يهمنا من هذه الخطاطة- يضطلع بها «السياق» ؛ حيث يمكّن من الإحالة على مرجع خارج لساني يشكِّل خلفية لتفاعل الأطراف المتواصلة وفَهم أحدهما للآخر ، لأن الوظيفة المرجعية هي «التي تحيل على الأشياء التي تشكل موضوع الحديث وتساعد على الحديث عنه»[1] . إن هذه الوظيفة

(١) محمد يعيش ، شعرية الخطاب الصوفي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنساني ، سايس- فاس ، سلسلة رسائل وأطروحات ، رقم ١ ، دون تاريخ ، ص : ٦٩ .

تعبر عن سمتين متميزتين للمرجع ؛ سمة الوجود الفعلي المستمدة من كينونته القائمة خارج التعبير اللغوي ، وسمة الأداء الوظيفي المستقاة من دوره في تحقيق فعالية التواصل اللغوي ، من منطلق أن «المرجع هو ظاهرة تتعلق باللغة أثناء استعمالها ، لا خارج استعمالها»(١) .

ينزع التواصل اللغوي ، إذا ، إلى جعل المرجع عاملا مهما في تداول رسالة لغوية بين مُرْسِل (*destinateur*) ومرسَل إليه(*destinataire*) ، لكن في المقابل يجعل هذا التواصل الوظيفة المرجعية محكومة بمبدأ النقص ؛ حيث يظهر المرجع غير مكتمل بذاته ، لأن «الوظيفة المرجعية أساسية في الكلام ، ومع ذلك فإنه يكون من غير الدقيق حصر قضية التواصل في هذه الوظيفة»(٢) . هكذا فـ«السياق» يفضي إلى ضبط المرجع الخارجي للرسالة انطلاقا من الوظيفة التي يؤديها ، بيد أنه يُبقي وظيفة الإرجاع غير كافية بمفردها لتحقيق فعل التواصل اللغوي . لذلك فإن المرجع يصبح متأرجحا بين أهميته القصوى في ضبط «سياق» التلفظ بين المتواصلين ، وفي امتثاله لشرطية حضور باقي عوامل الفعل التواصلي ووظائفها المميزة ؛ لأن «الوظيفة المرجعية هي الوظيفة التعيينية ، التي عبرها يعتبر مرجع الرسالة العنصر الأكثر أهمية»(٣) . لكن ليست الأهمية المطلقة ، بل أهمية تفرضها «الاختلافات التراتبية (*Les différences de hiérarchie*)(٤)» بين وظائف العوامل الستة للتواصل اللغوي .

يؤكد التصور الوظيفي لعوامل فعل التواصل اللغوي الذي صاغه «جاكبسون» الوجود الفعلي للمرجع الذي يشترط حضوره سياقا للتلفظ ، إذا أخذنا بعين الاعتبار أو بالأحرى سلمنا بـ«امتناع الإحالة إلا أثناء عملية التواصل ، حيث يوجِّه مرسل ما تعبيرا إلى متلقٍّ في سياق معين»(٥) . لذلك ، يتحقق المرجع تجريديا من زاوية التمثل لدى المرسل والمرسل إليه ، وهو ما تؤكد عليه الرسالة عبر فعل الإحالة الذي يقترن بالملفوظ . يجد هذا الفهم أساسه في مفهوم «المهيمنة» (*La dominante*) الذي يفسر

---

(1) *J. Moeschler et A. Reboul, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, op, p: 155.*

(2) *Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, op, p: 404.*

(3) *Ibid, p:405.*

(4) *R. JAKOBSON, Essais de linguistique générale, op, p: 214.*

(٥) امبرتو إيكو ، السيميائية وفلسفة اللغة ، مرجع سابق ، مذكور ، ص : ١٢٦- ١٢٧ .

في ضوئه «جاكبسون» التباين الوظيفي[1] ، المشار إليه سابقا ، داخل بنية الفعل التواصلي اللغوي .

يفضي هذا إلى القول بأن «جاكبسون» منح «للمرجع» أهميته حينما درسه باعتباره جزءا من النظام اللغوي ، وليس مجرد عنصر خارجي لا أهمية له في دراسة «اللغة ذاتها ولذاتها» ، بناء على التصور المعياري السوسيري[2] . ولا تكمن أهمية دراسة «جاكبسون» فقط في إعادة الاعتبار للمرجع وحده ، وإنما تكمن بشكل عام وهام في «استبدال النظرة التبسيطية والمصطنعة القائمة على اعتبار اللغة نظاما مجردا ثابت الأركان ، منغلق الحدود ، محكوما بمنطق داخلي آلي ومكتفيا بذاته ، بمبدأ يراعي ديناميكية الشفرة وقدرتها على مطاوعة مختلف الظروف الزمانية والمكانية الحافة بعملية التلفظ»[3] .

وقد تنفتح مقاربة «جاكبسون» للوظيفة المرجعية ، ولغيرها من الوظائف ، على التباس في الحدود الفاصلة بين المرجع (الشيء الخارجي) الواقعي والمرجع المتخيل ؛ خاصة حينما يتعلق الأمر بتواصلين مختلفين : الأول تلفظي عادي ، والثاني تعبيري نصي وفني . وإذا سلمنا بأن «السياق» كفيل بأداء وظيفته بدقة ، وضبط نوعية «المرجع» الواقعي أو المتخيل ، فإن هذا السياق نفسه قد لا يمتلك القدرة على التحكم الكلي في مرجع الرسالة إذا كانت نصا . وذلك نظرا لتضافر عناصر أخرى في تكوين النص ، فتعمل على خلخلة الكثير من وظائفه بما فيها الوظيفة المرجعية التي تطرح إشكالية تخيل المرجع وتمثّله ثم الحكم عليه ، ما دامت الرسالة نصا ؛ لأنه «إذا كانت الوظيفة المرجعية علاقة واضحة ، فإن التماثل المرجعي يظل إشكاليا»[4] .

لا يعبر هذا الفهم عن التباس كلي لصورة المرجع ، بل يفصح عن بساطة إدراكه إذا كان واقعيا ، وصعوبة تمثله إذا كان متخيلا . كما لا يخرج تحديد المرجع في البنية

---

(١) انظر على التوالي الصفحتين : ٢١٤ ، ٢١٨ ، ضمن :

- R. JAKOBSON, Essais de linguistique générale, op.

(٢) فردناند دي سوسير ، محاضرات في علم اللسان العام ، مرجع سابق ، مذكور ، ص : ١٨ .

(٣) محمد ناصر العجمي ، في الأسس النظرية للاتجاه السيميائي ، الفكر العربي المعاصر (مجلة) ، بيروت ، رقم : ١٣٦- ١٣٧ ، ربيع/صيف ٢٠٠٦ ، ص : ١٢٧ .

(4) Dictionnaire des genres et notions littéraires, op, cit, p:650.

التواصلية عن ارتباطه الوثيق بخصائصه المميزة، المشار إليها سابقا، خاصة التعدد والتنوع والتعالق الوظيفي مع عناصر أخرى(١) . وهذا ما يؤكده قول «ديكرو» (*Ducrot*) و «تودوروف» (*Todorov*) التالي : «لما كان موضوع التواصل اللساني متعلقا بالحقيقة الخارج لسانية (*extra-linguistique*) ، فإن المتكلمين يجب أن يكونوا قادرين على تعيين الأشياء (*objets*) المكونة لتلك الحقيقة : هذه هي الوظيفة المرجعية للغة (الشيء أو الأشياء المعيَّنة بواسطة تعبير ما يشكل مرجعها) . لكن هذه الحقيقة ليست، بالضرورة الحقيقة /التامة/ ، والعالم /المحدَّد/»(١) .

تعلن كل الأفكار السابقة عن الوجود الفعلي «للمرجع» في الملفوظ اللغوي ؛ سواء كان علامة لسانية مفردة، أم كان تعبيرا لغويا مركبا فرضه سياق تواصلي معين . وما دام للمرجع كينونته الخاصة، فإن لهذه الكينونة خصائص مميزة، تمكن من ضبط حدود المرجع وإدراك ماهيته . ويمكن إبراز أهم خصائص «المرجع» في ما يلي :

- بناء العلامة اللسانية، بالرغم من جزئية المرجع في عملية البناء .
- التعالق الوظيفي مع الدال والمدلول في العلامة اللسانية .
- قبول الجمع بين التحقق الواقعي والتحقق «الوهمي» .
- المساهمة في تأسيس بنية تواصلية مركبة العناصر والوظائف (جزء من كل منسجم ومترابط) .
- المزاوجة بين التعيين والترميز (من الدلالة إلى المعنى) .
- التحرر من الثبات الدلالي (انسجاما مع تحولات السياق) .

خلاصة القول إن هذه الخصائص ترسخ فكرتين جوهريتين ؛ الفكرة الأولى تتعلق

---

(١) يتعالق المرجع وظيفيا مع عناصر غير تواصلية، مثلا، مع «الدال» و«المدلول» في كل من تصور «أوغدن» و«ريتشاردز»، وتصور «بنفنيست»، وهما تصوران سبقت الإشارة إليهما .

(2) O. Ducrot/T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd Seuil, Paris,1972, p: 317.

وقد تم الاحتفاظ بنفس التصور عند «ديكرو» و«جان ماري شيفر»، رغم بعض الإضافات إلى المعجم السابق، أنظر :

- O. Ducrot/Jean -Mari Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd Seuil, Paris, 1995, p:360.

بالكينونة الفعلية «للمرجع» بوصفه «شيئا» متحقق الوجود، وعنصرا حاملا لقيمته الذاتية الخاصة التي تمنحه امتلاء دلاليا قد يتجاوز مستوى الإدراك الحسي، لمّا يصير مجاله النصي في إطار التصور ذي الطابع التجريدي المعنوي. أما الفكرة الثانية فتتصل بالكينونة العلائقية «للمرجع»، حيث تتحقق فعاليته بمقتضى ارتباطه بعناصر أخرى تفرضها العلامة اللسانية أو السياقات التواصلية اللغوية. هكذا، يظهر أن «المرجع» ينبني على ثنائية الغياب والحضور؛ فغيابه ناتج عن كونه «خاما» في الوجود والعالم، أما حضوره فناجم عن إنتاجيته التي فرضها الملفوظ اللغوي، سواء كان علامة لسانية، أم تعبيرا لغويا في مقام تواصلي.

٣- من المرجع إلى المرجعية:

تواجهنا، هنا، مسألة الضبط المفاهيمي في أفق انتخاب مفهوم محدد، والاشتغال به دونما مراوحة بين الإسم (المرجع) والمصدر الصناعي (المرجعية). وهذا يفسح المجال لطرح الأسئلة التالية: هل ثمة تباين بين المرجع والمرجعية بحكم تباين صيغتيهما الاشتقاقيتين من الجذر اللغوي: ر ج ع؟ أليس بينهما تقاطعات، نظرا لتعبير المرجع - كما سبقت الإشارة- عن «المجال»، وارتباط المرجعية بالوظيفة التي يؤديها السياق ليتحدد مرجع ما؟ وإذا سلمنا بوجود مظاهر الائتلاف، فما هو المفهوم الأكثر ملاءمة ومقبولية للاستعمال والتوظيف؟ وهل يمكن تَبَيُّن بعض العناصر أو الخصائص الحاسمة في الاختيار؟

تهجس هذه الأسئلة بالعسر في تقديم إجابات تنتهي إلى نتائج «مُطْمْئِنَة»، وذلك لسببين؛ الأول قوامه النظر إلى المرجع باعتباره غاية ووسيلة في الآن نفسه، والثاني أساسه التعدد المصطلحي(١) الذي ينفتح عليه المرجع، مثل الإحالة والإرجاع والإرجاعية(٢). وبالرغم من ذلك فإن الاحتكام إلى مبدأ الانتقاء يجعلنا نعتمد مفهوم «المرجعية» بديلا للمرجع من الناحية المعجمية واللغوية؛ سواء أثناء التعامل

---

(١) من العوامل التي تساهم في هذا التعدد نذكر: عامل الخلفية المعرفية والنقدية، وعامل الترجمة.

(٢) د. حسام الخطيب و د. رمضان بسطاويسي محمد، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر- دمشق/ دار الفكر المعاصر- بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص:١٢.

مع المرجع بصفته أداة تمكن من فحص العلامات اللغوية وضبط طبيعة العلاقة بينهما ، أم خلال النظر إلي المرجع باعتباره معطى حاضرا في التعابير اللغوية النصية يمنح إمكانية تحديد نوعيته وتصنيفه وبناء دلالته . لكن وجبت الإشارة إلى أنه سيتم الاحتفاظ بمفهوم المرجع داخل التصور الذي سيتم اعتماده خلفية معرفية ومنهجية لدراسة النصوص الروائية وتحليلها .

ويجد هذا الاختيار اللغوي لمفهوم «المرجعية» مسوغاته في عدة مبادئ تحكم مفهوم «المرجعية» منها :

- مبدأ الشمولية : يتجلى هذا المبدأ لحظة النظر إلى المرجعية من حيث أنها «تعني في الوقت نفسه المرجع ، وعملية الرجوع إليه»(١) ، فالتكامل بين المرجع ووظيفته يعبر عن الحاجة الدائمة لكل طرف للآخر ، وهو ما تحمله «المرجعية» في كينونتها . من هنا تحقَّقَ الجمع بين المرجع الخارجي ووظيفة الرجوع إليه ، وذلك وفق رؤية شاملة تتجاوز العناصر المجزأة نحو عنصر واحد كلي تتكامل عناصره داخليا لا خارجيا .
- مبدأ الامتلاء : اكتسبه مفهوم المرجعية من طبيعته اللغوية ، لكون مصطلح «المرجعية» مصدرا صناعيا . ويمكن تصنيف هذا الامتلاء إلى صنفين ؛ الصنف الأول يحقق امتلاءً زمنيا يُمكِّن من احتواء أزمنة متعددة(٢) ، والصنف الثاني ينتج امتلاءً دلاليا(٣) يجعل المرجعية ممتلئة بدلالات متنوعة ظاهرة ومضمرة .
- مبدأ الانفتاح : يظهر حين تصير المرجعية معبرة عن تجاوز «المرجع الخارجي» أو

---

(١) د . حسام الخطيب و د . رمضان بسطاويسي محمد ، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية ، مرجع مذكور ، ص : ١٢ .

(٢) على حد قول أحد الباحثين في علم الصرف : «إن المصدر يدل على زمان مطلق . . /و/إن المطلق أصل المقيد» . انظر : د . عبد العزيز عتيق ، المدخل إلى علم النحو والصرف ، دار النهضة العربية ، بيروت ، دون تاريخ ، ص : ٥٨ - ٥٩ .

(٣) لأن «المصدر الصناعي» له ذلك «للدلالة به على كل الصفات والأمور المعنوية التي يمثلها هذا اللفظ أو يتضمنها» . المرجع السابق ، ص : ٨٢ .

«المرجع الحي»[1] نحو مرجعية حياتية منفتحة وممتدة في كل الاتجاهات ؛ حيث تتجلى المرجعية عالما متضمنا ، كميا ونوعيا ، «الحي» و«الميت» والمادي والمعنوي والمحسوس والملموس والواقعي والمجرد . . .إلخ . كما تتجلى المرجعية مجالا منفتحا على الإنسان وغيره من الكائنات والفضاءات والمؤسسات والقيم والأفكار والمواقف والأفعال والأحداث والحركات . . .إلخ ، مما يجعل المرجعية «صيغة متبلورة في دلالاتها المعنوية الثقافية ، وفي بعدها عن الأصل الاشتقاقي الحسي لفعل رجع»[2] .

- مبدأ المغايرة : يؤشر على أن المرجعية تؤسس كينونتها على الاختلاف والتميز عن غيرها من المفاهيم القريبة منها ، ذلك أن استعمال مفهوم المرجعية يفيد في خلق التميز المصطلحي ، ويدعم المبادئ السالف ذكرها . والمغايرة من شأنها كذلك أن تمنح المرجعية ، في مقابل المرجع ، تميزا على صعيد الهوية الذاتية ، وعلى مستوى الدلالات التي تنتجها تلك المرجعية وتنفتح عليها .

تعتمد المرجعية ، إذا ، على قبول المرجع والإيمان بـ«شرعيته» ، وإن كان هذا القبول يفترض توسيع سعته وتمديدها ، فإذا كانت سِمَةُ الواقعية والتجريبية لصيقة بالمرجع ، فإن المرجعية تظل مجالا أقرب إلى الجمع والتوفيق بين العالم التجريبي الواقعي والعالم التجريدي المتخيل . من هنا يمكن صياغة مفهوم المرجعية ، من منظور معجمي ولساني ، بناء على المعطيات السالف ذكرها ، كما يلي :

- المرجعية هي العالم الذي يحيل عليه ملفوظ لغوي ، علامة منفردة كانت أم تعبيرا مركبا ، ويكون ذلك العالم إما واقعيا موجودا حاضرا ، وإما متخيلا لا يطابق أي واقع خارج التعبير اللغوي . وهذا يستلزم بالضرورة منْ يدرك ذلك العالم أو يتمثله ، ثم ينتج الدلالات التي يمكن أن يعبر عنها العالم المرجعي المعروض في التعبير .

---

٨١ - تعد هذه التسميات الأكثر استعمالا وتداولا في النقد العربي ، مقارنة مع مفهوم المرجعية ، إضافة إلى مفهوم المرجع دونما صفة محددة . والمصطلحات الواردة في السياق ، بحمولتها الدلالية الضيقة ، تكثر من استعمالها الناقدة «يمنى العيد» . انظر : د . يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، وخاصة الصفحات : ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩٤ .

٨٢ - د . حسام الخطيب و د . رمضان بسطاويسي محمد ، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية ، مرجع مذكور ، ص : ١٢ .

لكن إذا كان النص الروائي نسيجا مركبا من محمولات وأدوات ، فهو نص سيختلف ، قطعا ، عن التعابير اللغوية والمفردات المعجمية ، فيصير معها مفهوم المرجع بخلفيته المعجمية واللسانية منطلقا أوليا لمقاربة المرجعية في تجليها النصي الشاسع والمركب باعتبار الجزء مفضيا لكشف الكل ، وذلك بالتأكيد على أن النص الروائي لا يخلو من مرجعية معينة . و بعبارة أخرى التأكيد على أن كل نص روائي يبني مرجعيته النصية الخاصة ، وهي مرجعية تكون مفارقة بالضرورة لأي مرجعية خارج نصية محتملة وممكنة . إن هذا المعطى يجعل الاعتماد على السند النظري الذي بلوره «فلادمير كريزنسكي» (*Wladimir Krysinski*) أساسيا لإعطاء الشرعية الاصطلاحية لمفهوم المرجعية في النص الروائي من جهة ، وضمان إجراء منهجي يمكن من توظيف هذا المفهوم وفق نسق نظري وتحليلي منسجم من جهة ثانية . فهل تضمن هذه الخلفية النظرية مستويات منهجية تساعد في بناء مرجعية النص الروائي؟ وما هي المقولات والأدوات المساهمة في بناء مرجعيات النص الروائي؟ وهل تفرز تلك المكونات النصية تشكل جماليات فكرية وفنية خاصة بالنص الروائي؟

تنقلنا الإجابة عن هذه الأسئلة إلى الفصل الثاني من الباب الأول .

الفصل الثاني

المرجعية والنص الروائي

البناء والتشكل

١- بناء مرجعية النص الروائي:

سبقت الإشارة إلى أن المرجعية اتجهت صوب تحرير المرجع من الانحصار الدلالي كما تجلى في المدخلين المعجمي واللساني ، لأن المدخل الأول (المعجمي) حَصَرَ دلالة المرجع في المكان ؛ سواء المكان الذي يتحدد وجوده في الحياة الدنيا ، أم المكان المرتبط بالعالم الأخروي (الآخرة) ، أم المكان الدال على حيِّز عضوي في الكائن البشري . أما المدخل الثاني (اللساني) فقد حصر المرجع في الدلالة على العالم الذي تحيل عليه العلامة اللسانية ، مما جعل دلالة المرجع منحصرة داخل مجالات دلالية محددة . وإذا كانت المرجعية ستساهم في تطوير وتحرير بعض الدلالات التي اقترنت بالمرجع ، فإن اشتغال المرجعية في النص الروائي ومساهمتها في تشكيله سيخضع لتبنين نوعي ، لأن المرجعية ستُدمَج في نسق تعبيري جديد دلاليا وفنيا تحكمه خصائص الجنس الروائي وعناصره البانية ، ولأن المرجعية – كذلك- ستنفتح على مدلولات متعددة بعضها متصل بالنص والبعض الآخر منفتح على سياقات خارج نصية . من هنا نتساءل : ما هو المدخل الجمالي الذي يسوِّغ الحديث عن مرجعية النص الروائي؟ وما هي الآليات المساهمة في بنائها؟ وهل ثمة قوانين ومبادئ تحكم هذا التبنين؟

١ - ١ : المرجعية بين التجلي والهيمنة:

إذا كان النص الروائي في بناء مرجعيته ينزاح عن التبسيط والمباشرة والمعيارية الدلالية ، فلأن النص الأدبي «نموذج المباعدة في التواصل»[(١)] ، وبالتالي فإن النص الأدبي ، ومنه النص الروائي ، ليس مجرد أداة لتحقيق التواصل بمواصفاته العادية مع المتلقي ، لأن طبيعة النص التكوينية تساهم في المباعدة بين النص والمتلقي أثناء تفاعلهما . يحمل هذا على الاعتقاد بأن «بول ريكور» يربط «المباعدة» بمدى قدرة

---

(١) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، أبحاث التأويل ، ترجمة : محمد برادة – حسان بورقية ، دار الأمان ، الرباط ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص : ٧٠ .

المتلقي على التفاعل مع النص الأدبي وتأويل دلائله وملء فراغاته ، مما يجعل فعل القراءة حاسما ومُهِما في كل تواصل بين المتلقي والنص الأدبي . وفي هذه الحالة يصير النص بعناصره التكوينية والبنائية موِّلدا للمباعدة في التواصل ، وهي السمة التي وسمت التجربة الإنسانية في علاقتها بالأدب ، لأنها علاقة أساسها « التواصل في المباعدة وبها»[1] . من هنا ، فإن ما يصطلح عليه «ريكور» بـ«نظرية النص» [2] هي «المولِّدة» والمؤسِّسة للمباعدة في التواصل ؛ حيث يصير كل عنصر من العناصر الخمسة المحددة لنظرية النص مولِّدا للمباعدة . لكن ما يلاحظ هو أن «ريكور» يشدد على ربط المباعدة بداخل النص الأدبي وبتأويله من جهة ، وجعل المباعدة عنصرا محوريا وهاما داخل النص من جهة ثانية ، وبالتالي فإن المباعدة «ليست شيئا مضافا وطفيليا ، وإنها مؤَسِّسة ظاهرة النص ككتابة ، وفي ذات الآن هي شرط التأويل»[3] .

ويلاحظ أن «المباعدة» يمكنها أن تجعل النص الروائي يتجلى عملا فنيا مبنياً بكيفية تراعي الخصائص الدلالية والجمالية للتخييل الروائي ، فيخضع النص الروائي في تشكيل عالمه السردي للملاءمة الفكرية والفنية مع مقومات الجنس الروائي . هذا يعني أن مرجعية النص الروائي تتجلى ممتلكة لخصائص ذاتية لا يشترط توفرها في غيرها من النصوص الأدبية الأخرى ، كما تظهر مرجعية خاصة في كل نص روائي لأجل تأسيس التمايز بين النصوص الروائية ، مما يفسح المجال لهيمنة مرجعية معينة في كل نص روائي . لكن كيف يمكن مقاربة مرجعية النص الروائي المتجلية والمهيمنة؟

---

(١) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع مذكور ، ص ٧٠ .

(٢) ينظر «ب . ريكور» إلى النص الأدبي باعتباره مباعدة في التواصل ، بناء على نظرية النص التي تتحدد معاييرها النصية في خمسة عناصر هي :

«١- إنجاز الكلام كخطاب .

٢- إنجاز الخطاب كأثر أدبي مبنين .

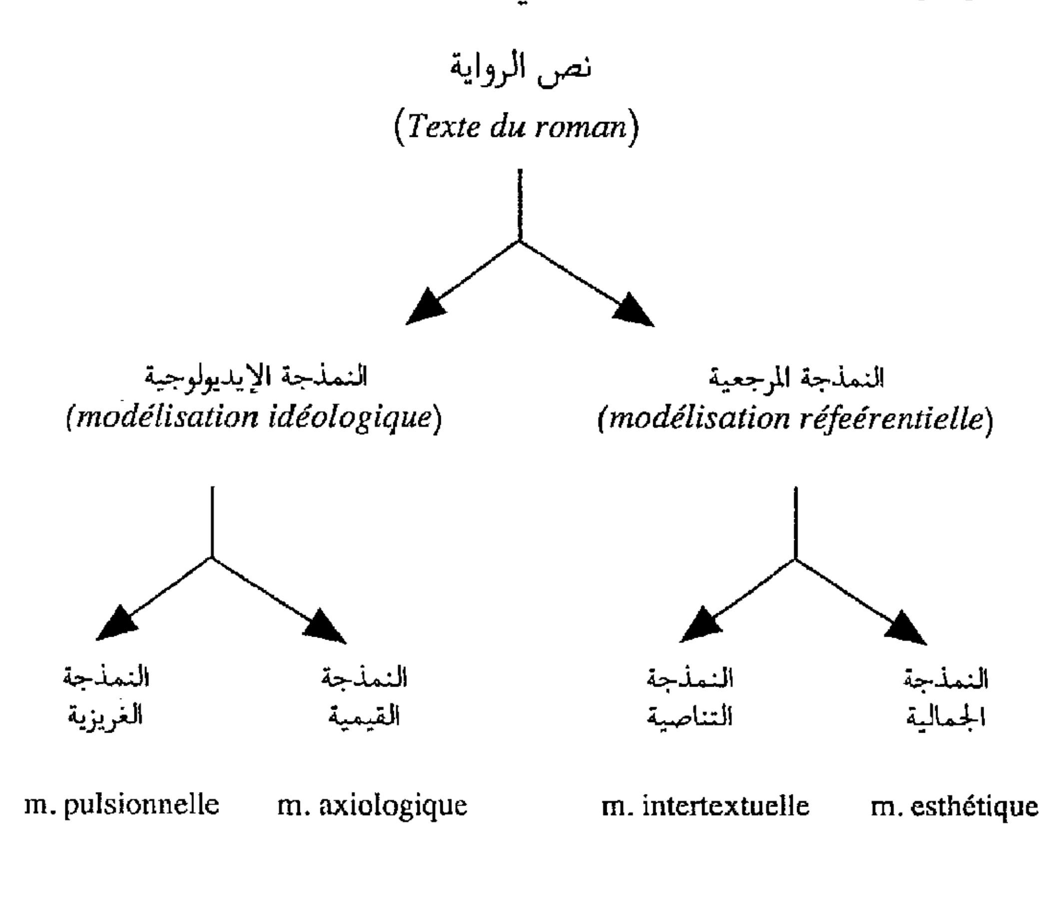
٣- علاقة الكتابة في الخطاب وفي آثار الخطاب .

٤- آثار الخطاب كانعكاس لعالم ما .

٥- الخطاب وأثر الخطاب كوسيط لفهم الذات» انظر : بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، ص٧٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٧٦ .

ثمة توجه نقدي يتخذ السيميائيات التطورية منطلقا لتشييد أساسه النظري ، ويركز على دراسة البنية المساهمة في بناء مرجعية النص الروائي ، كما تفصح عنه جملة من العلامات النصية الدالة على وجود تلك المرجعية النصية ، وتعبر عنه مجموع العناصر المساهمة في تشكل المرجعية باعتبارها عنصرا تكوينيا للنص الروائي . هكذا ، نجد «فلادمير كريزينسكي» (*W. Krysinski*) يقترح نمذجة خاصة لتشييد الرواية الحديثة ، ومن بينها النمذجة المرجعية (*modélisation référentielle*) ؛ حيث يتجلى النص الروائي نظريا ضمن إطار منمذج تقوم عناصره على التآلف والإنتاجية ، باعتبارها «نمذجات تدخل بشكل متآلف في إنتاج النص الروائي»[1] . تظهر النمذجة المرجعية ، هنا ، بوصفها جزءا فاعلا وهاما في تشكيل نص الرواية ، وعنصرا متضمنا لعناصر جزئية متفرعة عنه ، كما يتجلى في الخطاطة التالية[2] :



---

(1) *Wladimir Krysinski, Carrefours de signes: essais sur le roman moderne, Mouton éditeur, la Haye, Paris-New York, p: 4.*

(2) *Ibid, p: 5.*

يعبِّر هذا التمثيل الشجري عن رؤية خاصة للرواية ، رؤية تقوم على جعل النص الروائي مؤسسا على نمذجات متنوعة ومتعددة . هكذا يظهر أن تكون النص الروائي تتحكم فيه نمذجتان هامتان ؛ الأولى هي النمذجة المرجعية التي تتفرع عنها نمذجتان محكومتان بعناصر النص الروائي الفنية والجمالية ، والثانية هي النمذجة الإيديولوجية التي تتمفصل إلى نمذجتين تتحكم في بلورتهما القيم الفكرية والشعورية الممكن انبثاقها من النص الروائي .

يتجلى بوضوح أن النمذجات المساهمة في تشكيل النص الروائي تتفاعل ضمن كلٍّ علائقي ، ما دام «نظام التعالقات يمكن اعتباره البنية التأليفية للعمل الأدبي»[1] . وهذا يجعل نص الرواية عند «كريزنسكي» «بمثابة مشجر تترابط فيه النمذجات بشكل متراتب وذي تأثير متبادل»[2] ، فيتجلى بذلك نص الرواية كلية دلالية وجمالية تتشكل من تعاضد النمذجتين المرجعية والإيديولوجية ، بالرغم من أن «كريزينسكي» يفصل بينهما إجرائيا . وإذا أخذنا هذا الفصل الإجرائي بعين الاعتبار أمكننا القول إن الرواية كينونة فنية وفكرية ، مادامت الرواية «تتكون دائما باعتبارها بحثا معرفيا . إنها بحث معرفي ذو طابع ابستمولوجي ، ولكن بوسائط جمالية»[3] ، وهو ما يستبعد إمكانية ترجيح كفة نمذجة على أخرى . بيد أن الملاحظ على نمذجات «كريزينسكي» هو قابليتها للتعميم على جميع أنواع النصوص الروائية ، وبالتالي فإنها نمذجات تعتبر ماهيات تكوينية ثابتة في النص الروائي .

وإذا كان همُّنا الأساس في مقاربة تصور «كريزينسكي» لنص الرواية هو إبراز كيفية تعاطيه مع مرجعية النص الروائي ، فإنه يظهر بالملموس أن النمذجة المرجعية تكتسي أهمية كبرى في بناء نص الرواية ، وذلك بوصف المرجعية نمذجة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها أو تغييبها . هذا يعني أن المرجعية النصية للرواية على درجة

---

(١) بوريس أوسبنسكي ، شعرية التأليف : بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي ، ترجمة : سعد الغانمي وناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٩ ، ص : ٢٠ .

(٢) فلاديمير كريزينسكي ، من أجل سيميائية تعاقبية ، عرض عبد الحميد عقار ، آفاق (مجلة) ، المغرب ، ع ٨- ٩ ، ص : ١٦٤ .

(٣) د . حميد لحمداني ، الفن الروائي والإيديولوجيا ، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص : ٤٠ .

عالية من الأهمية والتّميز ؛ فالمرجعية مهمة لأنها تؤدي وظيفة بنائية للنص الروائي ، وهي متميزة كونها تشكل مدخلا هاما يجعل المتلقي يُقيمُ تمييزا بين النصوص الروائية بناء على مرجعياتها النصية التي تميزها . وهذا ما يجعل «المرجع» في نظر «كريزينسكي» «هو مكونات العالم الروائي ذاته»[١] ، وبالتالي فبناء «مرجعية «النص الروائي يتم من داخل النص وليس من خارجه .

من الواضح أن «كريزينسكي» يؤكد من داخل تصوره السيميائي على أن نص الرواية لا يؤسس مرجعيته بناء على مرجع خارجي مباشر ، وإنما هو نص يبني مرجعيته الخاصة داخليا ، لذلك يتحدث «كريزينسكي» عن المرجعية الداخل نصية للرواية . يفضي هذا إلى القول بأن «النمذجة المرجعية» عنصر داخلي للنص الروائي يتبنين في نسق سردي منتظم بمكوناته التقنية والخطابية المتعددة ، لأن المحكي الروائي «يكون متضمنا لاختيار ما ، أو بالأحرى حشدا من الاختيارات في كل لحظة ؛ اختيار الكلمات والشخصيات والوقائع وتبويب الفصول . .»[٢] . وهذا ما يدفع للتساؤل : كيف يتم بناء المرجعية النصية للرواية في ظل هذه الاختيارات المتعددة؟ وعبر أي أداة يتم توزيع وبناء علاقات عناصر هذه المرجعية مع غيرها من النمذجات ، سواء المنضوية تحت لواء النمذجة المرجعية ، أم المساهمة في تكوُّن نص الرواية؟

إن هاجس الربط بين النمذجات والعلامات المؤسسة للنص الروائي شغل «كريزينسكي» ، فاقترح ما أسماه «السارد السيميائي» (*le narrateur sémiotique*) باعتباره «الذات المكتشفة والباعثة للعلامات ، والحاملة والموصلة لخطاب موجه»[٣] ، مما يعني أن السارد يتجلى «قناعا لفظيا»[٤] يتخذ طابعا سيميائيا داخل النص الروائي بوصفه صوتا سرديا بديلا للمؤلف . إن هذا يمنح السارد سلطة بناء المرجعية النصية ضمن نسق سيميولوجي مليء بالعلامات الدالة ؛ فيغدو السارد ، في حقيقته السيميائية ، داخل النص الروائي ذاتا تحيل على المؤلف ، حيث يصير «بهذا المعنى هو

---

(١) د . حميد لحمداني ، الفن الروائي والإيديولوجيا ، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ٤٠ .

(2) Roland BORNEUF - Réal OUELLET, L'univers du Roman, PUF, Paris, 1972, p: 34.

(3) Krysinski, carrefours de signes, op, p:122.

(4) Ibid, p:104.

المنظم العضوي والمركزي لكل موجهات السرد وصيغه ، وهو من يضع السارد في موقعه من الخطاب»[١] .

يتضمن هذا الكلام تأكيدا على تشكيل مرجعية النص الروائي داخليا ، لأن تبني المؤلف مبدأ «تنظيم» السرد و«توجيهه» و«مَوقَعَة» السارد في مكانه المناسب يعبّر بالملموس عن تشييد المرجعية الروائية بناء على خصوصيات النص الروائي الداخلية ، وذلك انطلاقا من الصوت السردي المنظم للخطاب الروائي والمتحكم في استراتيجيته السردية ، وهو صوت السارد الذي يغني عن المرجعية الخارج نصية . وبذلك يكون المبدأ الموجّه لبناء نص الرواية هو مبدأ المواجهة بين السارد وبين الشيء المسمى مرجعية أو مرجعا ، مما يعني أن «الواقع والمؤلف يغني عنهما النص»[٢] .

واضح أن «ريفاتير» (*M.Riffaterre*) يتحرك في الأفق النقدي الذي يؤطر رؤية «كريزينسكي» السيميائية ، بيد أن «ريفاتير» ينطلق من منظور أسلوبي بنيوي ينفي انفتاح المرجعية النصية على ما هو خارجي عن طريق ذات المؤلف البانية للنص الأدبي ، وذلك من منطلق «أن المؤلف غير موجود داخل النص ، وإنما القارئ هو الذي يتخيله دون عناء»[٣] . من هنا فالنظر إلى مرجعية النص الأدبي ، كما يتصورها «ريفاتير» ، يحمل على التأكيد بأن تلك المرجعية النصية للرواية لا علاقة لها بما هو خارج نصي ، وبعبارة أخرى مرجعية نصية لا تمثل مرجعا محددا بمعناه التجريبي المباشر . إن هذه الفكرة تتوافق مع فكرة «كريزينسكي» القائلة بغياب الإحالة المباشرة لمرجعية النص الروائي ، وهي فكرة تقرّ وتؤكد أن «العلامات» النصية غير معبرة عن مرجعية مباشرة ، وإنما دالة على مرجعية خاضعة لمبدأ التّمثيل . وهذا يجعل مرجعية النص الروائي عبارة عن مجموعة من العلامات النصية التي تنفتح على أنساق دلالية متعددة أغلبها محكوم بجمالية الإخفاء ، لأن ، بناء على رؤية «هيغل» التي يستثمرها «كريزينسكي» ، «العلامات في الرواية تفرض تمثيلَ الاجتماعي والذاتي المتضافرين في توتر يتعذر على الرواية حلّها دون أن تصير بنية مضاعفة ، ومفتوحة ،

---

(١) فلاديمير كريزينسكي ، من أجل سيميائية تعاقبية ، عرض عبد الحميد عقار ، مرجع مذكور ، ص : ١٧١ .

(2) Micheal RIFFATERRE, La Production du texte, Seuil, Paris, 1979, p: 10.

(3) Ibid, p: 10.

ومنتبهة للغة فئات معينة ، وللغات الفردية»[1] .

تتيح هذه الفكرة الوقوف على مظهرين لبناء مرجعية النص الروائي :

- الأول يجعل المرجعية النصية مركبة من علامات نصية مختلفة ، فيعمل «السارد السيميائي» على توزيعها في المتخيل الروائي وفق منطقه الخاص . إنه المنطق المحكوم بتوجيه المتخيل ، من لدن الصوت السردي المنظم للنص الروائي ، صوب تراتب قيمي لعلامة نصية على أخرى .
- الثاني يؤكد أن المرجعية النصية تبنى وفق مبدأ جمالي ؛ حيث تغدو مرجعية النص الروائي بنية جمالية يحكمها التضعيف الرمزي والانفتاح الدلالي ، ويؤطرها الالتفات لنصوص ولغات مختلفة . وبهذا ، يمكنها أن تُعيد النظر في إشكالية نقاء المرجعية النصية ، ومدى خلوها من «الهوامش» النصية واللغوية التي يمكنها أن تعمق دلاليا وجماليا «المركز» اللغوي المسيطر في المرجعية النصية المهيمنة ، لأن «الفعل التخييلي هو تجاوز للحدود ، هو أيضا فعل انتهاكي»[2] .

تبعا لهذا الفهم ، تنبني مرجعية النص الروائي على قطبين محوريين ؛ الأول دلالي فكري ، والثاني فني جمالي . يترتب عن هذا التصور ضرورة النظر إلى المحورين الدلالي والجمالي من زاوية تفاعلهما داخل نص الرواية ، وهو ما يجعل مرجعية النص الروائي بعلاماتها اللغوية وغير اللغوية دالة ومتملكة لخلفية جمالية ، لأن العمل الروائي في جوهره «بنية لغوية وجمالية بالدرجة الأولى»[3] . لذلك حينما نتأمل النمذجات البانية لنص الرواية - بناء على التمثيل الشجري المشار إليه سابقا- نجد النمذجة المرجعية متمفصلة إلى «النمذجة الجمالية» و«النمذجة التناصية» ، مما يقرب المسافة بين الدلالي والجمالي في بناء مرجعية النص الروائي . يستمد هذا التقارب أهميته من هيمنة النمذجة المرجعية وفق منطق التجلي والحضور ، حيث إن النص الروائي لا يتحدد بنمذجة منتجة للدلالة وأخرى مدعمة للمستوى الجمالي ،

---

(1) Krysinski, carrefours de signes, op, p: 8

(٢) فولغانغ إيزر ، التخيلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية ، ترجمة : د . حميد لحمداني - د .الجيلالي الكدية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص : ٩ .

(٣) د . حميد لحمداني ، في التنظير والممارسة : دراسات في الرواية المغربية ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص : ١٢ .

بل هو محصلة لنمذجتين متعالقتين معا . من هنا ، يخضع بناء مرجعية النص الروائي «للقيمة المهيمنة» التي تجعل مرجعية نصية تبدو مهيمنة أكثر من غيرها داخل نص الرواية ، كما تجعلها مُبَنْينة وفق نظام علائقي قوامه الترابط العضوي والفني بين جميع العناصر المساهمة في بناء النص الروائي ، مادامت «الرواية ليست مجرد كتابة مقاطع متشابهة يجمعها موضوع واحد ، إنها أعمق من ذلك ، رؤيا شمولية ، أو بحث منهجي ، وليست تلفيقا اعتباطيا لفصول غير متماسكة»(١) .

يكمن عمق هذا القول في التنصيص على أهمية «التنظيم» و«شمولية» الرؤيا و«المنهجية» و«التنسيق» في بناء نص الرواية ، مما يعني أن بناء المرجعية النصية يتم وفق مبدأ التنظيم المحكم الذي يجعلها مرجعية مهيمنة ، فتصير «عنصرا بؤريا *focal* للأثر : إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى ، كما أنها تضمن تلاحم البنية»(٢) . لكن ذلك لن يتم إلا في ظل تنظيم دقيق لجل العلامات المرجعية في النص الروائي ، فتغدو المرجعية نسقا دلاليا وجماليا مبنيا بشكل ممنهج ومتناسق الأجزاء ، فتتجلى المرجعية النصية مبنية وفق جمالية البناء المعماري ، فتصبح الرواية على حد قول «ألبريس» (*R.M. Alberes*) «فنا كفن العمارة»(٣) . لذلك فإن المرجعية النصية للرواية تشيَّد دلاليا وفنيا ، فيتحول الروائي بموجب ذلك إلى «فنان معماري» «يبني فضاءه النصي وفق استراتيجية فنية معينة ، ويشكل نصه كموضوع للفكر والفن والجمال جاعلا إياه صرحا يلجه القارئ ويَعْبُره ويسكن ويتوه في أرجائه ثم يخرج أو يظل حبيسه»(٤) .

يظهر أن مرجعية النص الروائي تصاغ في علاقتها بنسقين سرديين اثنين ؛ الأول نسق تؤسسه الذات الساردة حيث تكون المرجعية النصية للرواية مبنية وفق رؤية السارد ؛ سواء المعبرة عن خصوصياته الفردية ، أم الدالة على تفاعله مع غيره من الشخصيات والقوى الفاعلة . وبذلك تكون رؤية السارد متأثرة بمن أنتجه وضبط موقعه

---

(١) د . حميد لحمداني ، في التنظير والممارسة : دراسات في الرواية المغربية ، مرجع مذكور ، ص : ١٠٢ .

(٢) رومان جاكوبسون ، القيمة المهيمنة ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي ، مرجع مذكور ، ص : ٨١ .

(٣) ر . م . ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة : جورج سالم ، منشورات المتوسط ومنشورات عويدات ، بيروت– باريس ، ط٢ ، ١٩٨٢ ، ص : ٤٦٢ .

(٤) د . أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ٥٤ .

في النص الروائي ، لأن «صورة السارد هي إما مضاعف الكاتب - الذات ، وإما بنية إبدالية جدلية بين الكاتب - الذات والواقع»[١] . أما النسق الثاني المساهم في بناء مرجعية النص الروائي فمركزه المكونات الفكرية والفنية للنص الروائي ، فتكون المرجعية النصية مشيَّدة وفق خصوصيات الجنس الروائي الخطابية والتقنية .

يؤكد هذا تَبنْيُن مرجعية النص الروائي على معيار التخييل ، فيغدو المتخيل الروائي مُتَّسما بطابع مفارقة المرجعية النصية للواقع التجريبي ، وليس بطابع المطابقة بينهما . علاوة على ذلك تتَّسم المرجعية المتخيلة بالطابع الجمالي ، لأن «عمل الكاتب هو عمل استيطيقي بشكل كلي»[٢] . هذا يجعل المرجعية المتخيلة في النص الروائي مبنية وفق جمالية «روح التعقيد» ، ما دامت «كل رواية تقول للقارئ : «إن الأشياء أكثر تعقيدا مما تظن» ، إنها الحقيقة الأبدية للرواية»[٣] .

تقود علاقة التلازم بين مرجعية النص الروائي وجمالية البناء إلى جعل المرجعية نسقا تخييليا تحكمه بنية الرواية الخطابية والجمالية . لهذا يُعد بناء المرجعية بناء لنسق يحترم جمالية تجلي المرجعية النصية وهيمنتها ، مما يمكّن مرجعية النص الروائي من صياغة وبناء دلالات متنوعة ، وذلك بناء على وضعية السارد الباني لعلامات نصية منفتحة على عدة أنساق دالة ، لأن « النسق السردي يعتبر جوهريا من الناحية الوظيفية في الرواية»[٤] . وتكمن أهمية النسق السردي في فتح المرجعية النصية على مدلولات خارج نصية ذات سند تاريخي وفضائي وإنساني ، مادام «النسق السردي هو التركيب التعبيري لحكي الرواية بمعطياته الزمانية المكانية والعاملية ، تبعا لوضعية وجهة نظر السارد ، وصوته السردي»[٥] .

يشير هذا القول إلى قيام مرجعية النص الروائي على التعدد في تجليها النصي ، وتأسيسها على التنظيم من لدن السارد ضمن كلية ذهنية تجعل المرجعية «قيمة

---

(1) Krysinski, carrefours de signes, op, p:7.

(٢) خوليو كورتازار ، حوار الكرمل ، أجرى الحوار والترجمة : إلياس خوري وشوقي عبد الأمير ، الكرمل (مجلة) ، العدد ٣ ، صيف ١٩٨١ ، ص : ٢٥٠ .

(٣) جان ايف تاديه ، الرواية في القرن العشرين ، مرجع مذكور ، ص : ١٧,

(4) Krysinski, carrefours de signes, op, p: 10.

(5) Ibid, p: 10.

مهيمنة» داخل النص الروائي ، ونسقا سرديا مكتسبا لخصائص دلالية وجمالية تفرضها المؤسسة الأجناسية للرواية . والحق أن هذا الفهم يطرح إشكالا نظريا على مستوى التلقي لأنه يوحي بأن بناء مرجعية النص الروائي محكوم باختيارات السارد فقط ، مما يساهم في الإيهام بأن القارئ يبني صلته بالنص الروائي على مبدأ «اكتشاف» الدلالة الموجهة من لدن السارد ، كما يمكن أن تعبر عنها المرجعية المتخيلة والمعروضة في نص الرواية ، وإن كان في حقيقة الأمر القارئ يبني صلته بالمرجعية المتخيلة بناء على مبدأ «التفاعل» معها[1] . لذلك ما يجب تأكيده ، هنا ، هو أن بناء مرجعية النص الروائي ينظر إليها من زاوية «محفل الإنتاج» ، لأنه يجعل بالضرورة تشييد مرجعية النص الروائي وبناءها متضمنا في عمقه الهدم وإعادة البناء ؛ لأن «النص ليس معادلا لما يقال ، لأن القول يوجد أيضا في ما لا يقال ، أي في ما تسكت عنه اللغة»[2] . وهذا ما يجعل مرجعية النص الروائي مبنية على جدلية الظاهر والمضمر .

وخلاصة القول إن بناء مرجعية النص الروائي يمكن حصرها ضمن محور التجلي والهيمنة في عنصرين :

- الأول يجعل البناء خاضعا لمقتضيات مخيلة الروائي ، بناء على التصور النقدي الذي يجعل من المحكي الروائي مؤطرا بذات «السارد السيميائي» ، الذي يقابل - كما سبقت الإشارة- «ذات الكاتب» . هذا يعني أن تشكيل المرجعية بمفهومها المنفتح[3] والشامل ينزع نحو التمركز حول «مرجعية ما» ، لكنها متصلة بمرجعيات أخرى ؛ حيث ينجم عن تفاعل المرجعية المهيمنة مع مرجعيات أخرى بناء مرجعية النص الروائي وفق مبدأ «الهيمنة» المرجعية .

---

(١) نفكر هنا في نظرية «فولفغانغ ايزر» حول «التفاعل بين النص والقارئ» . نظر : فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب ، ترجمة وتقديم : د . حميد لحمداني ، د . الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، دون تاريخ ، خاصة القسم الثاني .

(٢) د . أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي : السرد بين الثقافة والنسق *TOP EDITION* ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص : ٧٨ .

(٣) سبقت الإشارة إلى ذلك في الفصل الأول ، ضمن المحور الثالث المعنون بـ«من المرجع إلى المرجعية» .

- الثاني يجعل البناء محكوما بإرغامات الجنس الروائي ، فتتجلى المرجعية نسقا متخيلا مبنيا وفق نظام التشويش والتوتر باعتبارها مقولات جمالية . وهذا يجعل الانشغال ببناء مرجعية النص الروائي منفتحا على الاهتمام بـ«الوساطة الجمالية» التي تبنين هذه المرجعية ، لأن النص الأدبي ، ومنه النص الروائي ، «وسيط بين الإنسان والعالم ، وبين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان ونفسه ، والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليه بالمرجعية»(١) . تبعا لهذا التصور فإن مرجعية النص الروائي تُبنَى وفق مبدأ الوساطة الجمالية ، فتظهر المرجعية النصية بالضرورة مخالفة لأي مرجعية خارج نصية يُعتقد أنها المنطلق الأساسي في بناء ما هو نصي ، لأنه «لا يمكن الحديث بكل بساطة عن علاقة الفن الروائي بالواقع الفعلي ، بل بواقع محتمل فقط ، ما دامت كل رؤية للعالم تعطينا تصورا عن الواقع يختلف قليلا أو كثيرا عن التصورات الأخرى»(٢) . وبذلك فبناء مرجعية النص الروائي يمرُّ عَبْر الاحتمال ، مما يعني أن التشييد النصي للمرجعية يؤسس لمرجعية نصية محتملة من جهة ، ويبني عالما نصيا مستقلا بذاته عن أي مرجعية خارج نصية محتملة من جهة ثانية ، لأن «كل قصة متخيلة في ابتعادها الجوهري عن العالم اليومي تحدد عالما لها»(٣) .

١ - ٢ : المرجعية بين الخفاء والتأويل:

يُعدُّ التفكير في مرجعية النص الروائي ارتباطا بنواة تكوينية للعمل الروائي ، مما يكسب تلك المرجعية طابع الهيمنة النصية من جهة ، ويمنحها القدرة على ضمان تماسك جميع مكونات النص الروائي السردية والخطابية من جهة ثانية . لكن ألا يدعو هذا للتساؤل : هل جميع العلامات النصية لمرجعية النص الروائي تكون معروضة أمام المتلقي بشكل مباشر يسهل معه تحديد نمط المرجعية النصية ودلالاتها؟

---

(١) د . عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص : ٨٥ .

(٢) د . حميد لحمداني ، في التنظير والممارسة ، مرجع مذكور ، ص : ٢٧ .

(٣) جان ريكاردو ، قضايا الرواية الجديدة ، ترجمة : صياح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٧ ، ص : ٣٠١ .

إن التسليم باعتماد جمالية التمثيل في بناء النص الروائي ، وترك فراغات داخله ، يقود إلى اعتبار ذلك فعلا هاما مصاحبا لكل عملية من عمليات بناء النصوص الروائية ، لأن «الأدب لا يعبِّر في الأعم عما يفترض أنه «يُقصَدُ» من قبل المؤلف إلا بطرق تمثيلية أو استعارية»[1] . إن هذا يدفعنا للإقرار بأن بناء مرجعية النص الروائي يصير محكوما بفعل القراءة ، فتساهم بذلك المرجعية النصية في تعميق التفاعل بين «القطب الفني» الذي يؤسسه النص الروائي بمرجعية داخلية خاصة ، و«القطب الجمالي»[2] الذي يبنيه القارئ جراء تفاعله مع النص الروائي ذي مرجعية محددة . من هنا فإن بناء المرجعية النصية للرواية عبر تجاوز «الإبلاغ» و«التوضيح» صوب «الإيحاء» و«التلميح» ، فتتخلص الكثير من العلامات النصية الدالة على المرجعية النصية المهيمنة من مدلولاتها المحدودة ، وتصير ممتلئة بدلالات متعددة يحكمها الاحتمال والإمكان ، لأنه «في المنظور الداخل نسقي للرواية ، فالواقع ، حتما ، موصول ومشفّر في الدرجة الأولى بواسطة صفوة من المراجع التفضيلية التي تحدد نوعية الحلول النصية والسردية والخطابية والفعلية»[3] .

استنادا إلى سمة التشفير التي تميز المرجعية النّصية ، فإنها تخلصها من «واقعيتها» و«مرجعها الحي»[4] ، فتغدو مرجعية النص الروائي مبنية وفق منطق رمزي ، مما يوحي بتعددية مرجعيته بناء على مبدأ تعدد الدلالات الناجمة عن تنوع وتعدد مداخل التأويل . لأجل هذا يتم التسليم «بتعدد دلالات النص ، ومعنى ذلك أن مقاصد النص تفارق - بالضرورة- نوايا المؤلف ، ولا تتطابق معها»[5] ، غير أن الدلالة العامة التي تفصح عنها مرجعية النص الروائي ، بكل امتداداته الحكائية

---

(١) د . حميد لحمداني ، تأويل القصة القصيرة : «زعبلاوي» لنجيب محفوظ نموذجا ، فكر ونقد (مجلة) المغرب ، ع ٨٥ ، يناير ٢٠٠٧ ، ص٣١ .

(٢) فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، مرجع مذكور ، ص : ١٢ .

(3) Krysinski, Carrefours de signes, op, p: 15-16

(٤) مفهوم تقترحه «يمنى العيد» ، وتجعله مقابلا للواقع التجريبي ، وهو مفهوم يبدو محكوما بمبدأ «الانغلاق» ، أنظر د . يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، مرجع مذكور ، ص : ٢٩٠ .

(٥) محمد بوعزة ، رهان التأويل ، ثقافات (مجلة) ، البحرين ، العدد ١٠ ، ربيع ٢٠٠٤ ، ص : ١٧ .

والخطابية ، تخضع للتوجيه من لدن السارد . وهذا يعني أن مرجعية النص الروائي يَتمُّ تشييدها عبر فصلها عن العوالم التجريبية ، ثم وضعها ضمن نسق سردي قوامه إخفاء تلك المرجعية بفعل العلامات النصية الدالة عليها ، مما يدفع لتفعيل الطاقة التأويلية وتنشيطها .

يقود فعل التأويل ، إذا ، إلى بناء مرجعية النص الروائي من منطلق التفاعل الدينامي بين النص والقارئ ، مادامت العلاقة بين النص والقارئ قد تحولت « إلى دينامية يحكمها التفاعل بين خطاطتين ذهنيتين هما خطاطة النص (ومن ثم خطاطة المؤلف) ثم خطاطات القراء المتفاعلين مع النصوص»[١] . من هنا يعمل القارئ عبر فعل التأويل على بناء دلالات المرجعية النصية للرواية ، لأن الكثير من العلامات النصية الدالة على هذه المرجعية لا تعبر عن مدلولاتها العادية ، وإنما تنفتح على مدلولات يستدعيها السياق النصي والخطابي الذي شُيدت داخله علامات المرجعية النصية . ولهذا فإن القارئ وهو يتفاعل مع المرجعية النصية ينطلق من مبدأ أن «ما هو موجود في النص يجب الحكم عليه في ضوء ما هو غائب»[٢] . في هذه الحالة تظهر المرجعية النصية حاملة دلالات متعددة ، مما يجعلها مرجعية مفارقة بالضرورة للمرجعية التجريبية . بَيْد أن التأويل لا يتوخى الحسم في مدى ارتباط المرجعية النصية للرواية بمرجعية خارج نصية ، لأن غايته هي بناء دلالات المرجعية المعروضة في نص الرواية من منطلق أن «التأويل لا يبحث عن إجابات حازمة وجازمة»[٣] .

هكذا ، فبناء دلالات المرجعية النصية للرواية لا يتم في سياق البحث عن مدى مطابقة العلامات النصية مع مرجعية خارج نصية ؛ لأن العلامات النصية للرواية مثلها مثل العلامات الدالة في النصوص الأدبية «ليست شيئا يصرُّ على مضمونه الخاص ، حتى إنها لا تحتاج إلى أي شبه مع مرجعها ، وإن كان لها شبه بالمرجع

---

(١) د . حميد لحمداني ، تأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص٣١ .

(٢) فولفغانغ إيزر ، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية ، مرجع مذكور ، ص : ١٢ .

(٣) د . مصطفى ناصف ، نظرية التأويل ، منشورات النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، م ع س ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص : ١١ .

عندئذ تكون بحاجة إلى أن تكون تخطيطية وحسب»[1] . وهذا ما يتطلب الاحتكام إلى «التأويل النزيه» لمرجعية النص الروائي باعتباره تأويلا مخالفا «للتأويل الحرفي» الذي «غالبا ما ينطلق من أفق انتظار جاهز»[2] . لذلك في «التأويل النزيه» لا نفسر مرجعية النص الروائي في ضوء خلفية إيديولوجية أو فكرية تشوه النص وتعبث بقيمته الجمالية والفنية والدلالة ، وإنما نفسر تلك المرجعية في ضوء «قانون» تخلّق الرواية ، باعتباره قانونا يجعل الرواية «تستمد قيمتها أساسا من ذاتها ، دونما انقطاع عن مرجعها المطوي داخلها»[3] . لهذا يصير «التأويل النزيه» فعلا إبستمولوجيا مرتبطا بإبراز دلالات النص الروائي عبر التأمل العميق في محمولاته المرجعية وأدواته الفنية ، وعبر «إبراز»[4] الامتدادات المتعددة الممكن انبثاقها من مرجعية النص الروائي ، ولذلك فإن «التأويل النزيه هو إظهار «للغرض المصادف إلى النور» ، اكتشاف «للنصر المضيء» الذي حققه الشكل ؛ الشكل الذي لا يجب أن نفهمه على أنه مجرد وعاء لمحتوى ، بل هو قوام للعمل الفني وتحرير له من كل حد أو انغلاق»[5] .

وبالرغم من أن تعريف التأويل النزيه في القول السابق يميل إلى توظيف تعابير استعارية عائمة الدلالة ، فإنه تعريف نفهم منه أن «التأويل النزيه» يؤسس تعامله مع مرجعية النص الروائي على جمالية انفتاح العلامات النصية على أنساق دلالية مختلفة ومتعددة . إن هذا النمط من التأويل تحكمه «خلفية معرفية تستمد مصداقيتها من مراعاة طبيعة المعطيات النصية والفنية ، بما فيها الفراغات والإيحاءات والمحذوفات»[6] ، وهو ما يعني أن التأويل النزيه تحكمه «مبادئ التحليل العقلاني والمنطقي بغاية الإقناع بصدقية الاستنتاجات والتأويلات المقترحة ، فضلا عن تحقيق

---

(١) هانز جورج غادامير ، الحقيقة والمنهج ، ترجمة : د . حسن ناظم و علي حاكم صالح ، دار أويا ، طرابلس ليبيا ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص : ٥٩٣ .

(٢) د . أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ١١٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٠٦ .

(٤) نوظف هنا مفهوم «الإبراز» كما ورد عند «غادامير» الذي يرى أن «كل أداء تأويل ، وكل تأويل إبراز» ، الحقيقة والمنهج ، مرجع مذكور ، ص : ٥٢٤ .

(٥) د .أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ١٠٥ .

(٦) د .حميد لحمداني ، تأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص٣٢ .

نظرة إبستمولوجية متحركة تأخذ بنسبية النتائج وقابليتها على الدوام للمراجعة والتعديل»[1] . إن من أهم المحصلات التي يتأتى الخروج بها من هذا الكلام المهم هي أن تحقق التأويل النزيه مشروط بمراعاة ما يأتي :

- الاحتكام إلى العناصر البانية للنص الروائي ، سواء كانت عناصر وعلامات نصية ظاهرة أم مضمرة .
- التحلّي بنظرة «عقلانية» أثناء مقاربة مرجعية النص الروائي وتحليلها ، لأجل تعميق الوعي بالعوالم الدلالية للمرجعية النصية ، وجعل الدلالات المقترحة ذات مصداقية ومقبولية .
- تكريس «نسبية المعرفة» المستمدة من المرجعية النصية للرواية . وذلك من منطلق تأويل النص في ضوء عناصره النصية وسياقه الخارج نصي ، وإعادة النظر في هذا التأويل عبر فحص مستمر لنتائجه وخطوات تحققه في سياق ما يسميه الدكتور حميد لحمداني بـ«القراءة المعرفية»[2] .

يتجلى بوضوح أن «التأويل النزيه» يمكّن من التعامل مع مرجعية النص الروائي بوصفها عالما خاصا تحدده عناصر الرواية التخييلية ، وهو ما يجعلها مرجعية «منحرفة» عن أي «أصل» مفترض ، ويمكنها من الانفتاح والتعدد الدلاليين ، من منطلق أن «المشروع الروائي يتضمن برمجة مرجعية ، فجوهر النص الروائي مخترق بعلامات مرجعية»[3] . هكذا يكون بناء مرجعية النص الروائي محكوما بشرط التأويل ، فتغدو دلالات المرجعية النصية ، بموجب هذا الشرط ، مبنية وفق جمالية الاحتمال ، لأن

---

(١) د .حميد لحمداني ، تأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص : ٣٢ .

(٢) يحدد الدكتور حميد لحمداني مميزات «القراءة المعرفية» بقوله : «تتميز بوعي مزدوج : الأول يكون مرتبطا بممارسة قراءة النص ومحاولة التعامل معه على مستوى البنيات والمكونات الدلالية الداخلية وعلاقته بكل ما يمكن أن يحيل إليه خارج بنيته من معطيات ثقافية ومعرفية ووقائع مناظرة . .إلخ . أما الوعي الثاني فيكون مرتبطا بمتابعة انتقادية فاحصة لكل المنطلقات المنهجية وكل الخطوات التي يجريها الوعي الأول أثناء تعامله مع النص» . انظر ، د . حميد لحمداني ، دور السياق في قراءة وتأويل القصة القصيرة ، ثقافات (مجلة) ، كلية الآداب ، جامعة البحرين ، العدد ١٨ ، ٢٠٠٦ ، ص : ٩٣ .

(3) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 21.

النصوص السردية المتخيلة يكون «مرجعها الأساس هو بنيتها الخاصة ، لأنه حتى إذا ما وقعت مماثلة ما بين أحداثها وبعض أحداث الواقع ، فإن العقد المبدئي بين الكاتب والقراء لا ينص على تحديد مرجعية ما ، بل على العكس من ذلك ينص على عدم وجود هذه المرجعية»[(١)] . يترتب عن هذا الفهم تحرير مرجعية النص الروائي من أي سلطة قصدية محتملة ، لأن الفعل التأويلي تحول إلى آلية قرائية فعالة ومنتجة لمرجعية النص الروائي التي يفرضها سياق النص ومحفل التلقي ، وذلك وفق رؤية قوامها اعتبار التأويل «إعادة إبداع للعمل الإبداعي الذي يجب أن يمثل بصورة منسجمة مع المعنى الذي يجده المؤول فيه»[(٢)] .

يلاحظ أن «هـ . ج . غادامير» (*H.G.Gadamer*) يعلي من شأن التأويل فيجعله فعلا إبداعيا ، ثم يحدد له المواصفات التي تجعله يتحول من ممارسة معرفية وفكرية جافة إلى فعل وممارسة إبداعية منفتحة على التعدد الدلالي . ينجم عن هذا إقرار باختلاف دلالات مرجعية النص الروائي ، وذلك بحكم اختلاف القراء من جهة ، ومقبولية وصحة كل تأويل مقترح من جهة ثانية ، حيث «لا يمكن أن يوجد أي تأويل مفرد صحيح «في ذاته» ، والسبب هو أن كل تأويل يعني النص نفسه»[(٣)] . يدفع هذا الكلام إلى القول إن مرجعية النص الروائي قابلة للانفتاح على دلالات جديدة مع كل قراءة وتأويل ، ولذلك فالدلالات التي تحتملها المرجعية النصية المعروضة في الرواية محكومة بسياق القراءة والتأويل ، لأن «النص لا يقدم نفسه ، بل يُعاش من جديد كتجربة خاصة بالقارئ»[(٤)] .

إن عمق هذه الفكرة يكمن في التنصيص على «انفلات» مزدوج ؛ الأول انفلات النص من حدود الدلالة التي تضمنها بنية النص الداخلية ، مما يؤسس لانبثاق دلالات جديدة ومتعددة محايثة للنص للروائي تستدعيها السياقات الخارج نصية . والثاني انفلات القراءة والتأويل من حدود الثبات الدلالي ، لأن كل تأويل

---

(١) د . حميد لحمداني ، دور السياق في قراءة وتأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص : ٩١ .

(٢) غادامير ، الحقيقة والمنهج ، مرجع مذكور ، ص : ,١٩٤

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٥٢١ .

(٤) د . حميد الحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص : ٧٨ .

مقترح للمرجعية النصية يظل نسبيا وقابلا لأن يعاد فيه النظر بشكل مستمر ، خاصة إذا كان المؤول تحكمه «القراءة المعرفية»(١) – المشار إليها سابقا– في بناء دلالات مرجعية النص الروائي . هكذا تتأسس المرجعية النصية في ظل تشتت «الحقيقة» ، مما يجعل فعل التأويل قائما على تأويل الظاهر والمضمر في المرجعية النصية المعروضة ، ما دام «التأويل لا يركز على ما يصرح به النص ، /لذلك/ من الضروري أن نذهب إلى ما وراء النص بحثا عن جانب محذوف لم يقله أو لم يستطع الإفصاح عنه»(٢) .

يظهر جليا أن التأويل آلية أساسية لبناء دلالات مرجعية النص الروائي ، وهي دلالات تؤكد أن العالم المرجعي للرواية يستحيل أن تتطابق فيه المرجعية النصية مع أي مرجعية خارج نصية ، لأن مرجعية النص الروائي بُنيت منذ العصر الإغريقي – إذا سلمنا بكونه عصرا أفرز أول رواية غربية – على «جمالية المحتمل»(٣) (*esthétique de vraisemblable*) . يمكن القول إن هذه الجمالية حكمت كذلك «رواية الأطروحة» (*roman à thèse*) التي تشيِّد عالمها التخييلي وفق مبدأ التقارب مع المرجعية التجريبية أملا في «تبيان حقيقة مذهب سياسي أو فلسفي أو علمي أو ديني»(٤) ، فتمتلك مرجعية النص الروائي الأطروحي «سلطة» فنية وفكرية ، وتعمل على توجيه القراءة والتأويل بما يلائم ذوق القارئ ويرضيه(٥) .

يسعف هذا الفهم في القول إن النص الروائي تؤسسه مرجعية مفتوحة ، مما يبرر النظر إلى الحكاية على أنها «عالم ممكن»(٦) يفتح مسارات تدليل مختلفة ؛ حيث يصير التأويل أداة لبناء دلالات متعددة ومتنوعة بناء على ما يطرحه النص الروائي من عناصر وعلامات نصية داخلية وأخرى يستدعيها السياق الخارج نصي ، مادام «التأويل هو أن تفهم النص فهما مختلفا عن النص من بعض الوجوه ، فيكون ضمنا

---

(١) د . حميد لحمداني ، دور السياق في قراءة وتأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص : ٩٣ .

(٢) د . مصطفى ناصف ، نظرية التأويل ، مرجع مذكور ، ص : ١٥١ .

(3) Massimo FUSILO, Naissance du roman, (traduit de l'italien par Marielle Abrioux), éd Seuil, Paris, 1991, p: 57.

(4) S.R. Suleiman, Le roman à thèse, éd PUF, Paris, 1983, p: 14

(5) Ibid, p: 18.

(٦) أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، مرجع مذكور ، ص : ٢٠٠ .

أن نبحث عما لم يقله النص ، ولم يفكر فيه ، ولكنه يعيش من وراء كلماته»[1] .
هذا يعني أن التأويل يمكّن القارئ من اقتراح دلالات وبناء استنتاجات منفتحة على القيم والقضايا والأفكار والحالات والرموز . . . ، التي تخفيها علامات النص الروائي ، والتي لها اتصال بالعالم المتنوع الامتدادات ، وبالإنسان في صورته الذاتية وعلاقاته الاجتماعية ومرحلته التاريخية وبيئته الثقافية انطلاقا من «أن أنظمة العلامات تتكون ، دائما ، في سياق الواقع»[2] . لكن «الواقع» من حيث هو «بناء ثقافي»[3] يجعل الدلالات التي تنفتح عليها مرجعية النص الروائي بالضرورة دلالات جديدة ، وتظل مفتوحة على القيم الحضارية والفكرية والتاريخية التي يفرزها السياق الخارج نصي ، لأنه «لا يمكن الجزم بشكل تام أن القصص المتخيلة تلغي بشكل تام كل علاقة لها بالسياقات الخارجية ، حتى وإن نظرنا إلى مفهوم السياق خارج نطاق الواقعة أي في مجال أعم هو السياق الحضاري والثقافي والمعرفي والبيئي . . إلخ»[4] .

يأخذ التأويل ، إذا ، دورا هاما في بناء دلالات مرجعية النص الروائي بصيغتي التعدد والتنوع ؛ حيث تصير المرجعية النصية مبنية وفق دلالات مشتقة من العوالم الممكنة والمحتملة ، مادام «المرجع ذاته ، يمكن أن يتسع ليشمل الواقع ، والواقع الخفي ، والوعي ، واللاوعي ، والخبرة ، والحلم ، والجنون ، والأثر النفسي ، والأسطورة»[5] .
ويمكن من جهتنا أن نضيف إمكانية اشتمال المرجعية على القيم والأفكار والحالات والأشياء والفضاءات والأفعال والمعارف . . . إلخ ، مما يجعل المؤول يبني دلالات مرجعية النص الروائي في ظل عناصر وعلامات نصية وسياقية ؛ خاصة وأن «الرواية تتجاوز الفرد لتتصل بالحياة ، ولتظهر معناها»[6] . من هنا يتأكد تنوع دلالات المرجعية التي يحيل عليها عالم النص أثناء القراءة والتأويل ؛ سواء كانت دلالات مرجعية

---

(١) د . مصطفى ناصف ، نظرية التأويل ، مرجع مذكور ، ص : ٨٩ .

(2) *Krysinski, Carrefours de Signes, op, cit, p: 17.*

(٣) أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، مرجع مذكور ، ص : ١٧٠ .

(٤) د . حميد لحمداني ، دور السياق في قراءة وتأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص : ٩١ .

(٥) د . أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي ، مرجع سابق ، ص : ١٩ .

(٦) جان ايف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، مرجع سابق ، ص : ١٥٣ .

مقترنة بالعوالم «الذاتية» ، أم كانت دلالات متصلة بعالم «الحياة» المفتوح والشاسع .

يطرح تأويل مرجعية النص الروائي في عمقه تأويلا لعلامات نصية وغير نصية ، فتظهر المرجعية النصية عالما مبنيا سيميائيا بواسطة علامات غير مشدود إلى مرجعية «مباشرة» أو «واقعية» . وبذلك تغدو المرجعية النصية مشفرة ، لـ«أن المرجع «منسوج» (*filé*) على الدوام في النص الروائي»[1] ، لكن التأويل يبني الدلالات المرجعية ويخرجها من الخفاء إلى التجلي . من هنا ، يتخذ تأويل مرجعية النص الروائي بُعدا وظيفيا يمكن تحديد عناصره في وظيفتين هامتين :

- الأولى : وظيفة التفجير الدلالي للمرجعية النصية ؛ ونقصد به تحويل عملية التدليل إلى أداة مولدة لدلالات ممكنة للمرجعية النصية قد لا تكون متوقعة ، فتصير لهذه الوظيفة قدرة دالة على فرض «المدار» المرجعي على النص الروائي ، باعتبار «المدار (المحور) أداة ما وراء نصِّية ، وترسيمة افتراضية يقترحها القارئ»[2] . إن هذا يقوِّي كينونة النص الروائي ، على مستوى الشكل ، لأن «ما لا يعرفه الأديب في عالم أدبه هو جزء أساسي من تكوين الأدب»[3] .
- الثانية : وظيفة التوسيع الدلالي للمرجعية النصية ؛ حيث يغدو التأويل فعلا ينمي التعدد الدلالي لتلك المرجعية ، بناء على الامتلاء الدلالي للنص الروائي . وهذا يجعل التوسيع مؤطرا بجمالية «الإشباع الدلالي» ؛ لأنها جمالية تمكن من تجاوز المدلولات المفترض أنها «مركزية» أو «جوهرية» ، وتبني بدلها مدلولات متعددة للمرجعية المعروضة نصيا ، وهي المدلولات التي ينجذب إليها القارئ أثناء التأويل ، والتي تبدو مشبعة بما هو قيمي أو وجداني أو فكري أو تاريخي أو روحي . . ، مادام «الأدب لا يصور الذوات وإنما يصدر أحكاما حول وضعها ويبحث لوجودها عن أشكال جديدة»[4] .

---

(1) *Krysinski, Carrefours de Signes, op. cit, p: 19*

(٢) أمبرتو ايكو ، القارئ في الحكاية ، مرجع سابق ، مذكور ، ص : ١١٣ .

(٣) د . حميد لحمداني ، نظيرة قراءة الأدب وتأويله : من المقصدية إلى المحصلة ، علامات (مجلة) ، مكناس ، العدد ٢٦ ، ٢٠٠٦ ، ص : ١٢ .

(٤) د . حميد لحمداني ، نظيرة قراءة الأدب وتأويله : من المقصدية إلى المحصلة ، مرجع مذكور ، ص :١٤ .

نستنتج أن التأويل يجعل دلالات مرجعية النص الروائي خاصة ونوعية داخل كل نص روائي ، لأن «متخيلا ، حكاية أو قصيدة ما ، لا يفتقران إلى مرجعية ، غير أن هذه المرجعية على قطيعة مع الكلام اليومي»[(١)] . وهذا يرسخ فكرة خضوع مرجعية النص الأدبي ، ومنه مرجعية النص الروائي ، لسلطة التمثيل الرمزي والانفتاح الدلالي ، لأن «الأدباء والروائيين لا يسجلون خطابات إيديولوجية مثلما يسجلها السياسيون في منابرهم وإنما يتوسلون لكل ما يريدون التعبير عنه بالتشخيص والتمثيل والاستعارات والبناءات الشكلية المعقدة»[(٢)] .

يستمد هذا الكلام أهميته ، هنا ، من التباين النوعي للّغة التي تؤسس كلا من الخطاب الأدبي والسردي والخطاب السياسي ، وهو ما يؤدي إلى تشكيل مرجعية متخيلة للنص الأدبي وفق جمالية الإخفاء والاحتمال . لأجل ذلك يعمل الفعل التأويلي على جعل دلالات المرجعية النصية متحققة وظاهرة من جهة ، ودلالات محتملة وممكنة من جهة ثانية ؛ ما دام النص الأدبي «لا يفهم بوصفه تعبيرا عن الحياة ، وإنما يفهم طبقا لما يقوله»[(٣)] .

تتجلى قيمة التأويل من منظور «غادامير» في بناء دلالات متنوعة ومتعددة لمرجعية النص الروائي ؛ لأن الخاصية الإيحائية للخطاب الروائي تمنح عملية التدليل إمكانية تحقيق التعدد الدلالي للمرجعية النصية ، فتغدو مرجعية الرواية متصلة بقضية من قضايا الذات المتلقية ، أو من قضايا العالم الذي تعيشها هذه الذات ، وتتعايش معها ، فيصير بالتالي «التأويل هو إدراك قضايا العالم عبر مرجعيات النص»[(٤)] . بيد أن الإشكال الذي يواجه التعامل مع هذا التنوع الدلالي للمرجعية النصية هو الأولوية والنوعية ، فأمام إمكانية تعدد دلالات مرجعيات النص الروائي يكون لزاما بناء هذه الدلالات وفق نظام تراتبي ، استنادا إلى مؤشرات نصية داخلية أو خارجية مدعمة لعملية التصنيف . يفضي هذا بالضرورة إلى تعدد دلالات

---

(١) بول ريكو ، من النص إلى الفعل ، مرجع مذكور ، ص : ٧٩ .

(٢) د .حميد لحمداني ، تأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص ٤٠ .

(٣) غادامير ، الحقيقة والمنهج ، مرجع مذكور ، ص : ٥١٥ .

(٤) محمد شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر الغربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص : ٧٧ .

مرجعيات النص الروائي بناء على معيار نوع المرجعية المعروضة في الرواية ؛ حيث يمكننا ، مثلا ، الحديث عن التباين الدلالي بين المرجعية الجمالية والفضائية والتاريخية والعجائبية . . الخ . و من بين الأسئلة التي تواجهنا في هذا الصدد ، هي :

- ما هي الأدوات الفنية التي تساهم في بناء مرجعية النص الروائي ودلالاتها التي تستجيب لجمالية الإخفاء والاحتمال؟
- هل كل دلالات المرجعية النصية التي يبنيها القارئ عبر التأويل هي دلالات فرضتها مؤشرات مرجعية خارج نصية ، أم أن ثمة ما يجعلها دلالات موجَّهة من لدن عناصر وعلامات المرجعية النصية؟ .

٢- آليات بناء مرجعية النص الروائي:

يقود مفهوم الآلية إلى الحديث عن «الصناعة الفنية» لمرجعية النص الروائي، مما يجعلها مرجعية لا يحكمها التطابق مع المرجع التجريبي. لهذا تصير مرجعية نصية بهوية وكينونة خاصة؛ لأن النص الأدبي عامة، ومنه النص الروائي، القائم على التخييل «يجعل مرجعية النص على مبعدة من العالم المبيَّن بالكلام اليومي. بهذه الطريقة، يتحول الواقع بوساطة «التغيرات الواسعة /للتخييل/ «التي يحدثها الأدب في الواقع»[١]. هكذا، تسعف سلطة التخييل في تشييد مرجعية نصية تضبطها خصائص الجنس الروائي الحكائية والخطابية، فتصير مرجعية داخلية محكومة بـ«آليات» خاصة تجعل الرواية «تنظيما حيا»[٢]. لذلك يكون تنظيم مرجعية النص الروائي خاضعا لفعلي «الانتقاء» و«التركيب» باعتبارهما فعلين تخييليين؛ حيث إن الفعل الأول (الانتقاء) «فعل تخييلي طالما أنه يميِّز الحقول المرجعية للنص بعضها عن بعض وذلك خلال إبراز وتجاوز الحدود الخاصة بها»[٣]. أما الفعل الثاني (التركيب) فيساهم في إبراز مرجعية نصية ما، وجعلها مرجعية مهيمنة، لأن «الفعل التخييلي للتركيب يُنتجُ علاقات داخل النص تنتج هي بدورها قصدية النص»[٤].

يظهر من أفكار «إيزر» الهامة في تشييد النص الأدبي أن مرجعية النص الروائي يجب إدراكها باعتبارها مرجعية نصية لا غير، وليست مرجعية موجودة ومحققة خارج النص، وإن كانت بعض العلامات النصية توحي بوجود علاقات مع مرجعية خارج نصية، لأنه «ليس الغرض من الواقع الممثل في النص هو تمثيل الواقع، بل

---

(١) بول ريكور، من النص إلى الفعل، مرجع مذكور، ص: ٣٨.

(٢) ميلان كونديرا، الرواية في القرن العشرين، مرجع مذكور، ص: ٦٧.

(٣) ف. إيزر، الخيالي والتخييلي، مرجع مذكور، ص: ١٣.

(٤) المرجع نفسه، ص: ١٤.

جعله مؤشرا على شيء ليس هو ذلك الواقع نفسه ، رغم أن وظيفته هي جعل ذلك الشيء قابلا للإدراك»[١] . نفهم من كلام «إيزر» أن مرجعية النص الروائي هي مجرد مرجعية تمثيلية (*représentatif*) ، وهو ما يَقْرنُ كل ممارسة إبداعية روائية بصيغة التمثيل ، لأنه «لا يمكن للفعل الإبداعي أن يحدث إلا إذا لم يكن تمثيليا»[٢] . إن هذا يجعل مرجعية النص الروائي مبنية ومعروضة وفق جمالية إعادة الإنتاج ، وهي الجمالية التي تقتضي مراعاة خصائص التخييل السردي ، ومكونات النص الروائي السردية والخطابية والفنية ، ما دام المراد بالتمثيل هو «الكيفية التي تقوم بها النصوص في إعادة إنتاج المرجعيات وفق أنساق متصلة بشروط النوع الأدبي ، ومقتضيات الخصائص النصية ، وليس امتثالا لحقيقة المرجع ، باعتبارها مجموعة أنساق ثقافية محملة بالمعاني الاجتماعية والنفسية والفكرية في عصر ما»[٣] .

وسيرا على تصور «إيزر» حول العالم الممثل في النص الأدبي يبني «كريزينسكي» تصوره لجمالية النص الروائي وبعده السيميائي على مقولة التمثيل (*représentation*) . وذلك يستتبعه تأسيس مرجعية داخلية خاصة بالنص الروائي ، جراء «تحويل» المرجعية الخارجية وفق منطق جمالي ودلالي وتخييلي ؛ حيث «تتأسس جمالية الرواية وسيميائيتها على عمق تدفق مختلف التمثيلات التي تخترق الفضاء الاجتماعي «المُوَسَّط» من لدن الرمزي والمتخيل والتصويري»[٤] .

وتأسيسا على خلفية سيميائية تطورية يجعل «كريزينسكي» الرواية نصا مركبا من عدة علامات نصية وغير نصية ، لكنها مختلفة من نص روائي لآخر . لهذا يقول «كريزينسكي» متحدثا عن إحدى روايات «دوستويفسكي» : «إن رواية دوستويفسكي علامة مركبة من عدة نمذجات ، خاصة الإيديولوجية والقيمية والغريزية والتناصية»[٥] ، فتصير العلامات بهذا المعنى دالة على النمذجات المشكلة لنص

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٠ .

(٢) ف . إيزر ، الخيالي والتخييلي ، مرجع مذكور ، ص : ٩٦ .

(٣) د . عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص : ٥١ .

(4) Krysinski, carrefours de signes, op, p:17.

(5) Ibid, p: 23.

الرواية . ولكي يبرز «كريزينسكي» الطابع المركب للنص الروائي اقترح خمسة عناصر لبناء مرجعية النص الروائي ؛ باعتبارها آليات دلالية وفنية تكفل حركية الرواية وتطورها ، وتفتح مكوناتها الخطابية والسردية وفق استراتيجيات خاصة تمكن من استثمارها سيميائيا ودلاليا(١) . وتتجلى هذه الآليات في المكونات التالية(٢) :

١- الوساطة المرجعية . *(Médiation référentielle)*

٢- التذويت المرجعي . *(Subjectivisation référentielle)*

٣- المزج المرجعي . *(Mixage référentielle)*

٤- الوهم المرجعي . *(Illusion référentielle)*

٥- الكثافة المرجعية . *(Opacité référentielle)*

فكيف تشتغل هذه الآليات لبناء مرجعية النص الروائي؟

٢-١: النص الروائي والوساطة المرجعية:

تساهم الوساطة المرجعية بشكل كبير في تشكيل النص الروائي ،وهو تشكيل ينزع إلى إقامة علاقة تمثيل مع المرجعية الخارج نصية ، وليس علاقة تطابق معها . لذلك فالوساطة المرجعية تجعل مرجعية النص محكومة بالتميُّز النوعي الذي يفرضه كل نص روائي ؛ أي أن المرجعية النصية التي تعبر عنها رواية ما ستكون لا محالة متميزة عن غيرها من المرجعيات النصية الأخرى ، ولكنها ستكون لا محالة مرجعية روائية قابلة للتحديد من خلال مكونات نصية وفنية ، لأن «الرواية ينبغي لها أن تفصح عن مضمونها بنفسها ، أي بتقنياتها الخاصة»(٣) .

وتؤسس الوساطة المرجعية لمداخل جمالية في بناء مرجعية النص الروائي ، عَبْر إعادة بناء العناصر المنتقاة لتشكيل الروائي وفق جمالية الإزاحة ؛ لأن «المرجع ، مندمج عبر إحدى إزاحات المنظورات ، التي تتم الإحالة إليها عبر ميكانيزمات الوساطة»(٤) . يتضح أن الوساطة المرجعية تحدِّد المرجعية النَّصية للرواية ، وتفتحها

---

(1) Krysinski, carrefours de signes, op, p: 21.

(2) Ibid, p: 21.

(٣) د . حميد لحمداني ، في التنظير والممارسة ، مرجع مذكور ، ص : ١٠٥ .

(4) Krysinski, carrefours de signes, op, p: 21.

على التعدد الدلالي بناء على الدوال والعلامات المرجعية المعروضة في النص الروائي ، باعتباره عملا إبداعيا تصير كل عناصر عالمه السردي هامة ودالة ، من منطلق «أن الفن الروائي يقوم على قول ما لا أهمية له ، إلا أن له قيمة مع ذلك»(١) .

من هنا تكمن وظيفة الوساطة المرجعية في إغناء الطابع الرمزي للنص الروائي ، وذلك بناء على خصائصه الفنية والجمالية الضابطة للجنس الروائي من جهة ، وبناء على بنيات النص الروائي الأسلوبية وسننه اللغوي الخاص من جهة ثانية ؛ حيث إن «مراجع النص تجيء مخلوطة بجهات اعتقاد المتكلم فتتلون بها . ولذلك تحجب هذه الجهات الوجوه الحقيقية التي للمراجع في الأصل وقد التبست بمعتقدات المتكلم وأحواله»(٢) . من هنا ، تكمن وظيفة الوساطة المرجعية في إغناء الطابع الرمزي للنص الروائي ، بناء على سنَنَه اللغوي الخاص ؛ حيث إن «الوساطة المرجعية تفرض وظيفيا سننا داخل نصيا أو تناصيا أكثر من أي سنن أخرى»(٣) .

يصبح النص الروائي ، بناء على هذا الفهم ، كونا إبداعيا متضمنا لمرجعية «مصنوعة» ، فتتجلى مرجعية نصية منفتحة على دلالات متعددة ؛ لأنه «كلما انتقلت العناصر الواقعية إلى النص أصبحت دلائل لشيء آخر ، وبالتالي دُفعت لتنسلخ عن تحديدها الأصلي»(٤) . لهذا تؤكد الوساطة المرجعية بقوة الطابع التخييلي للمرجعية النصية من جهة ، وترسّخ ميزة «الصناعة» الفنية والجمالية للرواية ، بما ينفي أي اعتباطية في بناء مرجعية النص الروائي من جهة ثانية . لذلك تشير الوساطة المرجعية إلى محدودية التقاط أي مرجعية خارج نصية بشكل مباشر ، ولكن هذه المحدودية لا تعبر عن سلبية مقرونة بالنص الروائي ، وإنما هي محدودية تفرضها خصائص الكتابة السردية ؛ لأن «السرد لا قيمة له إلا بمقدار ما يجعلنا نحس بعجزه عن تصور كتلة الحوادث الكلية ، والحدث المطلق الذي لا يمكن وصفه بكامله»(٥) .

---

(١) ر . م . ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة : جورج سالم ، منشورات المتوسط ومنشورات عويدات ، بيروت- باريس ، ط٢ ، ١٩٨٢ ، ص : ١٧٤ .

(٢) د . محمد الخبو ، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٧٧ .

(3) Krysinski, carrefours de signes, op, p:21.

(٤) فولفغانغ إيزر ، التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية ، مرجع مذكور ، ص :٩ .

(٥) ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ١٩٩ .

وبهذا تساهم الوساطة المرجعية في جعل النص الروائي يبني عالمه المرجعي الخاص الذي تكون حقيقته مشتتة في النص، وهي حقيقة «يجب أن تكون مفكَّرا فيها ومعدلة بواسطة الحساسية الفنية للكاتب»(١).

من هنا، تكتسي الوساطة المرجعية أهميتها، في بناء النص الروائي، من فتح العالم السردي على مستويات مرجعية متعددة، لتفصح عن كَوْنٍ «العوالم السردية لا تقول الحقيقة ولكنها لا تكذب، فهي تصف حدود الحياة التي نحياها ولكنها تنزاح عن المعيش الواقعي»(٢). يبقى «قانون الإزاحة»، بذلك، هو المنطلق الذي يحكم فعل الوساطة المرجعية التي تتجه صوب تنظيم مرجعية النص الروائي برؤية جديدة، وبمستويات فنية خاصة، تسميها «أناييس نين» (*A. NIN*) «الوسيط المتعدد»(٣).

ويتضمن فعل «الوساطة» (*Médiation*)، في جوهره، خلخلة و «تشويشا» جماليا ودلاليا للمرجعية الخارج نصية، مما يؤكد الطابع الإنتاجي للوساطة المرجعية التي تكون مدعومة بوساطات متعددة؛ حيث إن «بول ريكور» يحصرها في ثلاثة أنواع: «الوساطة بالعلامات»، و«الوساطة بالرموز»، و«الوساطة بالنصوص»(٤). لا شك أن هذه الأنواع من الوساطة المرجعية تتضمن إشارات قوية إلى أن تشييد المرجعية النصية للرواية يتم عبر استراتيجية نصية، فتجعل العلامات النصية دوالا جديدة منفصلة عن مدلولاتها المباشرة. إنه الشيء الذي تصير بموجبه هذه العلامات النصية رموزا منفتحة على دلالات متعددة ضمن النسق الكلي للنص، مما يؤكد الطابع المعقد لبناء مرجعية النص الروائي، لأنه بناء مشروط بتوفير مختلف الوسائط اللازمة للتحكم في بناء تلك المرجعية، وإن تطلب الأمر استحضار أبنية نصوص سابقة عُرضت فيها نفس المرجعية بطريقة خاصة. لهذا تغدو الوساطة المرجعية

---

(1) Henri TROYAT, Un si long chemin (Conversations avec Maurice Chavardés), éd STOCK, 1976, p: 192.

(٢) امبرتو ايكو، ست نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص: ٩.

(٣) أناييس نين، رواية المستقبل، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص: ١٣.

(٤) بول ريكور، من النص إلى الفعل، مرجع مذكور، ص: ٢٠- ٢١.

عنصرا هاما في تشييد النص الروائي عبر «التغيرات الواسعة / التخييل/ التي يجريها الأدب على الواقع»(١) ، فيصير التشييد ملازما للإبداعية الفنية والإنتاجية المتفردة والانفتاح الدلالي . هكذا يتخذ تشييد النص الروائي طابعا تركيبيا ، فتشتغل العناصر المنتقاة في بنية تآلفية لتشكيل مرجعية نصية خاضعة لتصنيع دقيق ، ما دام «التشييد هو الإنجاز الأساس في كل عمل فني يتوخى نوعا من النضج ، لأنه يقع في مركز التصور الصنعي للنص ، وينم عن التصميم الذي من خلاله يبني الكاتب مسكنه الرمزي»(٢) .

بالنظر إلى المعطيات السابقة فإن «الوساطة المرجعية» تؤكد الصلة القوية بين المرجعية المعروضة في النص الروائي وعلامات ورموز مرافقة للنص ، باعتبارها عناصر ذات دلالة سياقية . بيد أن تلك الصلة مؤسسة على خلفية جمالية وفنية بحكم الطابع التخييلي للمرجعية المشيدة نصيا ، مما يجعل السرد مصوغا وفق مبدأ الملاءمة الجمالية والفنية بين المكونات الخطابية والسردية للعمل الروائي . لذلك فالوساطة المرجعية تسعف في تقبل إمكانية التقاط الرواية عناصرها النصية من السياق المنتج للنص الروائي قصد تشييد مرجعيته وفق طابع تخييلي . من هنا تنفتح المرجعية النصية على مدلولات نصية وخارج نصية غير متمركزة ومنغلقة على دلالة محددة ، لأنها مرجعية تحتمل إمكانيات دلالية متصلة بالقيم والأفكار ونصوص سابقة ، من منطلق أن «الوساطة المرجعية «تولِّد» النمذجة الجمالية ، والتناصية أو القيمية . أو بالأحرى إنها نمذجات تابعة لها»(٣) .

هكذا تكون الوساطة المرجعية فعلا هاما لبناء النص الروائي من ناحيتين ؛ أولا ،بناؤه من زاوية «تحريف» المرجعيات المقترنة بالسياق الخارج نصي عبر التمثيل الذي «يصبح تمثلا بفعل قانون ذاتي يوحّد ما تنوع ، وهو يوجد لأنه يمثل موضوعا له وجود خارجي أو وجود ذهني»(٤) . وثانيا ، بناء النص الروائي من زاوية «اختيار» المرجعيات المناسبة لتشكيل النص . إنه الاختيار الذي يقترح له «إيزر» (*W.ISER*) ،

---

(١) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع مذكور ، ص : ٧٩ .

(٢) د . أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ٥٢ .

(3) Krysinski, carrefours de signes, op, p: 22.

(٤) د . سامي أدهم ، ابستمولوجيا المعنى والوجود ، مركز الإنماء العربي ، بيروت ، دون تاريخ ، ص : ١٣ .

من منظور الأنطربولوجية الأدبية ، مفهوم «الانتقاء» باعتباره فعلا «يحشد عناصر الواقع الخارج نصية داخل النص ويحولها إلى سياقات لبعضها البعض ، كما يبرزها للملاحظة من خلال تلك العناصر التي أقصاها»(١) .

يتضح أن النص الروائي يبني مرجعيته ، بموجب الوساطة المرجعية ، بناء على خصائص الجنس الروائي وطابعه التخييلي ، مما يفرض الخضوع للمقتضيات الجمالية والدلالية والتقنية التي يستدعيها النص الروائي ، لأنه لا «يصور» مرجعية خارج نصية بل «يبني» مرجعيته النصية الخاصة ، بناء على مرجعيات متنوعة قد تكون لها كينونتها المحتملة في السياق الخارج نصي . وهذا بناء يجعل المرجعية النصية مُشكَّلة وفق مقولات الاختلاف والاحتمال والانفتاح ؛ فتنبني المقولة الأولى (الاختلاف) على التباين بين المرجعية النصية والمرجعيات التي تحتملها السياقات الخارج نصية ،ما دامت المرجعية «تكون دائما ضد ربط الأدب بالواقع»(٢) ، وضد جعل «الواقع النصي» مطابقا «للواقع المرجعي» . وتتأسس المقولة الثانية (الاحتمال) على إمكانية تبيُّن «مرجعية ما» داخل النص الروائي ، دونما إجهاز على بعدها الجمالي ؛ حيث «الرواية لا تحقق جماليتها إلا عندما يتمكن الروائي من تشييد عالم يضاهي عالم الواقع ، وإن كان يخرقه ويعيد بناء مكوناته»(٣) . وهذا ما تشير إليه المقولة الثالثة (الانفتاح) التي تحكمها جمالية التنوع والتعدد الدلاليين ، بناء على التفاعل مع النص في سياق تلقيه(٤) .

٢-٢: النص الروائي والتذويت المرجعي:

تتضمن مقولة «التذويت» (*Subjectivisation*) إلحاحا قويا على الذات المبدعة ؛

---

(١) فولفغانغ ايزر ، التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية ، مرجع سابق ، ص : ١٣ .

(2) *Tiphanie SAMOYAULT, L'INTERTEXTUALITE: mémoire de le littérature, éd. Nathan, Paris, 2001, p: 77.*

(٣) محمد عز الدين التازي ، عصر الغضب ، مواقف (مجلة) ، العدد ٦٩ ، خريف ١٩٩٢ ، ص : ٣٢ .

(٤) نشير إلى أهمية التفاعل بين النص والمتلقي في بناء الدلالة ، ونحيل في هذا الصدد على مجموعة من النظريات التي تؤكد هذه العلاقة ، أنظر : د . حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، مرجع مذكور .

سواء على مستوى «الرؤية» التي تجعل العالم المسرود موجّها من «ذات» تبني المرجعية النصية وفق نمط معرفي ثقافي خاص، أم على مستوى «البناء» النصي الذي يجعل العالم المسرود مبنيا على خلفية جمالية وفنية؛ حيث يتجلى دور المحتوى المسرود في «تمكين الإنسان من فهم ذاته والعالم، عبر وظائف الترميز والتمثيل والكشف»(١). ومن ثم فإن بناء النص الروائي يخضع لمقتضيات ذاتية، فتتحول المرجعية النصية إلى عالم مسكون بما هو ذاتي؛ لأن التذويت المرجعي «يتكون من خلال حبكة ذاتية، ومن خلال تقييد وجهة النظر بدلالة ذاتية سردية أو بسرد ذاتي. وهاته الذاتية يمكن استثمارها بشكل مغاير»(٢).

تعلن الرواية، في سياق هذا الفهم، عن ارتباطها الوثيق بعالم «الذات الإنسانية النصية»(٣) في مرجعية النص الروائي؛ سواء على مستوى التجلي والكينونة، أم على مستوى الإمكان والاحتمال. تتحقق في المستوى الأول «الذات» النصية في البنيات الخطابية واللغوية والتقنية للنص الروائي، وفي المستوى الثاني توهم «الذات» النصية بإمكانية تحقيق ارتباط قوي بذات مرجعية ممكنة ومحتملة، لأن «وظيفة التذويت المركزية روائيا هي تحقيق علاقة استيهامية غريزية مع المرجع، وهي علاقة تنظم السرد وتضمه باعتباره آثارا ذاتية، وخاصية «خلقية» وغريزية للموضوع»(٤).

يتجلى بوضوح إلحاح «كريزينسكي» على أن التذويت في النص الروائي هو الاتصال العلائقي بين المرجعين النصي والذات النصية ضمن نسق روائي يحكمه التخييل، فتتحدد هوية التذويت المرجعي في اختراق المرجعية النصية للرواية بعلامات دالة على ذات متخيلة لها امتدادات اجتماعية ونفسية ومعرفية، كما تعبر

---

(١) محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص: ٤٢.

(2) *Krysinski, Carrefours de signes, op, p:23.*

(٣) نشير إلى أن الحديث عن «الذات الإنسانية النصية» غايته التأكيد على طابعها النصي التخييلي، والتأكيد عن استحالة التطابق بينها وبين أي ذات خارج نصية، لكن يمكنها أن تتوافق مع صورة ذات معينة؛ لأن الذات النصية صارت مفصولة عن سياقها الواقعي وغدت ضمن مجال نصي تخييلي يجردها من أي تطابق محتمل مع أي ذات، ويخضعها لتصور الذات المبدعة.

(4) *Krysinski, Carrefours de signes, op, p: 23.*

عنه مكونات السرد التقنية والخطابية واللغوية . وبذلك تغدو وظيفة التذويت المرجعي ، باعتباره آلية للبناء السردي للمرجعية النصية للرواية ، هي الكشف عن كينونة إنسانية نصية محمّلة بمواصفات رمزية متعددة ، وخلق إمكانيات التحسيس بأهمية «الذات» النصية في تنظيم السرد والخطاب وجعل مكونات المرجعية الخارج نصية المحتملة مخترقة بفهم تلك الذات النصية . وهذا ما يعبّر عنه الروائي الصيني «غاو كسينغجيان» (*G. XINGJIAN*) ، متحدثا عن الكتابة بأنها «تتجاوز ، بكل تأكيد ، قضية الشكل ، لأنها عين ، أي رؤية جديدة وطريقة حديثة للشعور بالأشياء ورؤيتها»[١] .

بناء على ذلك ، فالتذويت المرجعي يزاوج في بناء النص الروائي بين الجمالي والدلالي ؛ حيث الذات الساردة تبني عالما سرديا له وقع جمالي بناء على محفل التلقي ، كما أنها تعيد صياغة السنن السردي بما يتوافق والمكونات الفنية للنص الروائي ، وهو ما يجعل «الراوي مركزا صوتيا قويا يفرز الكل ، من خلاله ، تذويتا مرجعيا»[٢] . يتأكد ، من منظور إلزامي ، استحالة بناء النص الروائي خارج شرطية التذويت ؛ حيث إن «السرد خطاب الذات»[٣] من جهة ، ومن جهة ثانية فإن هذه «الذات» مجرد علامة نصية متفاعلة مع غيرها من العلامات والدوال في النص الروائي ، فـ«تصير الذات علامة في فضاء حيث تتجلى علامات أخرى يجب احترامها»[٤] .

استنادا إلى هذه المقولة تتجلى مرجعية النص الروائي ، عبر التذويت المرجعي ، كونا دلاليا وجماليا غير منعزل عن الذات النصية التي تصير في مرجعية الرواية هي المحرك لدينامية الحكي ، كما تصير العنصر الموجّه لمقاربة مرجعية النص الروائي وتحليلها وتأويلها ، لأن «الذات عامل مساعد على الكشف الأساسي للتحليل

---

(1) Gao XINGJIAN -Denis BOURGEOIS, Au Plus près de réel, (dialogues sur l'écriture: 1994-1997), éd L'aube, 1997, p: 61.

(2) Krysinski, Carrefours de Signes, p: 28.

(3) W. Krysinski, "Subjectum comparationis": les incidences du sujet dans le discours, in Théorie littéraire, éd PUF, éd 1, 1989, p: 246.

(4) Ibid, p: 243.

الأدبي»[١] . بيد أنه في تحليل مرجعية النص الروائي ، بناء على عامل التذويت المرجعي ، يجب أن يُنظر إلى الذات النصية في ضوء سياقها النصي . هكذا تتجرد الذات بموجب السياق من دلالاتها المألوفة ، وتصير ذاتا نصية مشكلة لمرجعية تفرض دلالات يستدعيها الوضع التخييلي لهذه الذات النصية ، ما دامت «موضعة الذات (*la thématisation du sujet*) تتحقق عبر استعمال ووساطة الشفرات (*codes*) الجمالية والثقافية والأدبية»[٢] .

من هنا فإن التذويت المرجعي يكسب الذات النصية أهمية كبرى في تشييد مرجعية النص الروائي ، ويمنح هذه الذات فعالية كبرى في الانفتاح على مدلولات خارج نصية ، لأن «الرواية بالذات ، لا يمكن عزلها عن مرجعها ولا عن ذات مؤلفها ، ولا حتى عن آثارها وسلطها في الواقع الاجتماعي والسياسي : الشيء الذي يعني أنه مهما بدا تمثيلها جماليا صرفا ، فإن لها جذورا في الموقع الثقافي الذي منه تنبثق وضمنه تُتلقى»[٣] . يستمد هذا الفهم أهميته من التنصيص على جمالية النص الروائي ، بناء على حتمية الانفتاح الدلالي على المرجعية الخارج نصية المؤطرة بمقولات : المرجع والذات والواقع والموقع الثقافي . يفضي ذلك إلى القول بأن انبثاق جمالية المرجعية النصية للرواية مرهون باستراتيجية التذويت ؛ حيث تبدو جميع المقولات المشكلة للمرجعية الخارج نصية محكومة بسلطة الذات الساردة ، التي توهم بانفصال المرجعية النصية للرواية عن عالم الذات في حالة الروايات غير الرومانسية . بيد أنها في العمق موجهة من لدن تلك الذات وبانية لكينونة أي مرجعية نصية ، لأن «المراجع المتموضعة مشوبة بعمق الآثار الذاتية للراوي المدرك للأشياء إدراكا خاصا ، فيما يوهم بإدراكها إدراكا محايدا»[٤] .

تتلون جميع مكونات العالم المسرود ، إذا ، بذاتية السارد ، فتصير ذاتا نصية متضمنة ذوات نصية أخرى يمكن تأويل دلالاتها في ضوء علاقاتها بعلامات خارج

---

(1) W. Krysinski, "Subjectum comparationis": les incidences du sujet dans le discours ,op, p:247.

(2) Ibid, p:248.

(٣) د . أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ١١٥ .

(٤) د . محمد الخبو ، مداخل إلى الخطاب الإحالي ، مرجع مذكور ، ص : ١١٤ .

نصية ، وفي ضوء تحولاتها النوعية داخل العالم النصي للرواية ، لأنه «من الصعب على الذات أن تمتلك وضعا مستقلا «نصيا» أو «أدبيا»»[١] . يعبر هذا الكلام عن الدلالة الجماعية التي تحملها الذات النصية المرتبطة بالمرجعية المعروضة في النص الروائي ، وهو ما يجعل من تلك الذات النصية صوتا ذاتيا يختزن عدة «أصوات» أخرى ، فتتجلى الرواية وهي تقدم عالمها السردي بأنها «تستوعب الصوت الذاتي وأصوات الآخرين»[٢] . بيد أن صوت الذات والآخر في مرجعية النص الروائي يتحدد انطلاقا من صيغتهما السردية داخل الرواية ؛ سواء من جهة تعبير الذات النصية عن صوت السارد الذي يبدو ذاتا حاضرة بقوة في توجيه السرد من منظورها الخاص ، أم من جهة تفاعل الذات الساردة مع غيرها من الذوات النصية التي تتجلى أصواتا سردية في المرجعية السردية ، وذلك من منطلق «أن الراوي صوت الكاتب والذات الإنسانية التي تشغل مجالا تعبيريا ملتويا (*Polémique*) وصوتا كاملا في العالم الواقعي»[٣] .

تظهر معالم الذاتية في الذوات النصية المساهمة في تشكيل مرجعية النص الروائي ، أي الذوات الظاهرة في العالم السردي والمساهمة في نموه وتطوره ، والخاضعة في تكوينها النصي لفعالية التخييل . لأجل ذلك تصير المرجعية النصية للرواية مجالا لتفاعل وتحاور ذوات نصية مختلفة ، كما تعبر عنها الأصوات السردية الكاشفة كينونتها وهويتها وذاتيتها ، أو تحاور غيرها كاشفة أفكارها ومواقفها وتصوراتها . وهذا يعني أن الذوات النصية المتصلة بالمرجعية المعروضة في الرواية هي ذوات ممتلكة لبنية خاصة ، حيث يحكمها عالم النص الروائي وليس العالم الخارج نصي . من هنا يتأكد الطابع المتحول بالضرورة لأي ذات يمكن أن يكون لها حضور محقق أو محتمل في المرجع الخارج نصي ، لأنه «لا يمكن للشيء أن تكون له ذاته إلا من خلال ذاته

---

(1) W. Krysinski, "Subjectum comparationis": les incidences du sujet dans le discours, op, p:238.

(٢) د . يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، مرجع مذكور ، ص : ١٨٣ .

(3) W. Krysinski, "Subjectum comparationis": les incidences du sujet dans le discours, op, p:245.

الأخرى»[1] ، ولن تكون هذه الذات الأخرى سوى الذات النصية المفارقة بالضرورة للذات المرجعية أو الخارج نصية .

يظهر أن التذويت المرجعي يجعل ذات مرجعية النص الروائي مشدودة إلى حمولتها الرمزية والتمثيلية ، وهو ما يمنح إمكانية انبثاق عدة ذوات نصية من الذات الساردة ، لكنه الانبثاق الذي يفضي إلى الحصول على ذوات نصية تعبِّر عن نفسها ، وذوات نصية تعبر عن غيرها سواء كان يماثلها أم يخالفها ، كما يُفهم من كلام «كريزينسكي» مستثمرا تصور «هيدغر» (*Heideggar*) القائل : «إن أشكال الذات متغيرة»[2] . إن هذا المنحى القائم على تأكيد تعددية الذات في النص الروائي هو ما يذهب إليه «جان ايف تادييه» قائلا : « إن هناك «أنا» عظيمة غير معروفة ، هي «أنا» القاص ، التي تتجزأ إلى عدد كبير من «الأنوات المتتالية»»[3] .

تغدو المرجعية النصية ، إذا ، مُدرَكة عبر ذات يحكمها مبدأ الإخفاء ، ومبدأ الانشطار . يعبِّر المبدأ الأول (الإخفاء) عن «صنعة» روائية تختفي بموجبها أي ذات يفترض ارتباطها بالمرجعية الخارج نصية عبر التذويت باعتباره آلية جمالية ، لأن «عالم النص يدخل بالضرورة في تصادم قوي [مع] العالم الحقيقي ، لكي يعيد «صنعه» إما بأن يؤكده وإما بأن ينكره»[4] . و يؤكد المبدأ الثاني (الانشطار) أهمية الذات في بناء الكون السردي ، لكن «الذات» المتعددة التي تجعل التذويت آلية دلالية توحي بأن «الأدب ليس مبتور الصلة لا بالحياة ولا بالإنسان»[5] ؛ أي «الإنسان» المنبثق من الذات الساردة المشكِّل تنويعا إبداليا ومغايرا لها عبر ما يسميه «برادو» (*Prado*) بنظرية «المتظاهر المعرفي» (*Le prétendant connaissance*) ، باعتبارها «نظرية توحي بأن الأدب يظهر ، أو يمكن أن يعلم شيئا ما عن الحياة ، ولكن

---

(١) فولفغانغ ايزر ، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية ، مرجع مذكور ، ص : ٩٩.

(2) W. Krysinski, "Subjectum comparationis": les incidences du sujet dans le discours, op, p: 247.

(٣) جان ايف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، مرجع مذكور ، ص : ٣٤ .

(٤) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع مذكور ، ص : ١٢ .

(٥) د .يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، مرجع مذكور ، ص : ١٩٦ .

له طريقة غريبة في فعل ذلك»[١] .

يتضح أن نظرية «المتظاهر المعرفي» تشير إلى أن مرجعية النص الروائي مفكر فيها من زاوية التظاهر بوصف «الحقيقة» ، وليس عرض عالم حقيقي أو عالم تهمُّ حقيقته . لها يّعدُّ «المتظاهر المعرفي» سمة مميزة للنص الروائي دالة على فعل «التصنيع الروائي» ، فتتجلى المرجعية النصية للرواية في ضوء التظاهر بأن الخطاب الروائي جاد ، ما دام من «واجب الكاتب هو أن يتظاهر على نحو جاد»[٢] . إن هذا المنحى النقدي هو الذي يسير عليه «جيرار جينيت» (*G.Genette*) حينما يعتبر جدية التخييل السردي ترفَعُه إلى مستوى التخييل العلمي الدقيق ، حيث «إن التخييل السردي يشبه التخييل الرياضي *La fiction mathématique* ، كما يشبه بدون شك تخييلات أخرى ، بما يمكنه من أن يكون تخييلا عقلانيا معلنا في وضعيته الأولية والجدية»[٣] . يوحي هذا الكلام بأن الوجه الآخر لأطروحة الإلحاح القوي على تصنُّع الجدية في تشييد الخطاب السردي هو فقط تظاهر بالجدية في بناء هذا الخطاب ، وبالتالي فإن المرجعية النصية المعروضة في النص الروائي لا تعدو أن تكون مرجعية محتملة وممكنة ، وليست فعلية وحقيقية . يصير «المتظاهر المعرفي» في هذه الحالة عنصرا مدعما لقدرة التخييل الروائي على عرض عمق الحياة الممثلة في مرجعية النص ، لكن بطريقة تتعطل فيها قوانين التعبير المألوفة .

بموجب التصور السابق يصير «المتظاهر المعرفي» مدخلا هاما لبناء مرجعية النص الروائي وفق جمالية «الغرابة» ، باعتبارها الوجه الجمالي في العمل الإبداعي ، مما يسمح بتعطل القوانين المألوفة في التعابير غير الأدبية والإبداعية ؛ سواء على المستوى الفني الجمالي أم المستوى الفكري الدلالي . إن الغرابة تساعد في القول بأن الذوات النصية خاضعة في تشكيلها على مبدأ الانحراف عن أي ذوات ممكنة خارج النص والمرجعية النصية ، بما فيها السارد الذي يبدو ذاتا نصية ممثلة لـ«صوت الكاتب» كما يلح «كريزينسكي» . بيد أنها ذات مخالفة للذات الكاتبة ، لأن السارد حين ينظم

---

(١) والاس مارتن (*Wallace MARTIN*) ، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة : حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٨ ، ص : ٢٤٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٠ .

(3) Gérard GENETTE, Fiction et diction, éd Seuil, Paris, 1991, p: 52.

مرجعية النص الروائي وفق منطقه الخاص فإن ذاتيته النصية هي التي تظهر على سطح السرد وليس ذات الكاتب ، لأنه «من المتعذر القبول بأن «الكائن الأدبي» يمكن أن يتمتع بطريقة العمل التي يتمتع بها كائن من لحم ودم»[١] .

من هنا يغدو التذويت آلية لبناء مرجعية النص الروائي بطرق جمالية ودلالية ، ليتمكن العالم المسرود من تقديم صورة متسعة عن العالم المتخيل انطلاقا من الذات الساردة ، أو الذوات النصية الأخرى ، لأن «المحتوى الأدنى للفن قد يكون هو تمثيل العملية الإبداعية في الأنا»[٢] . لكن هذه «الأنا» لا تنحصر بصورتها الذاتية المباشرة ، فمن منظور سيميائي ، تغدو الذات النصية علامة دالة على مدلولات متعددة ؛ حيث «مراجع الذات تتضاعف سرديا وخطابيا ، عبر الصور والرموز المشابهة للتوازي الوهمي الداخل نصي ، المحدد والمختلط ، فيكون المرجع ، شيئا فشيئا ، استيهاميا ولا تواصليا»[٣] . وذلك يعني تَخَلُّص المرجعية النصية من سلطة الإبلاغ والإخبار ، وانفتاحها على سلطة الإيحاء والترميز ؛ حيث يبدو التذويت المرجعي جزءا من استراتيجية سردية ، يُبنى النص الروائي بموجبها وفق منطق الابتعاد عن المرجعية الخارجية ، ووفق منطق الانفتاح على عوالم متعددة ومتنوعة الهوية والكينونة تفرضها الذات الساردة بامتداداتها المختلفة وتنويعاتها الدالة ، لأن «المرجع في الخطابات ولا سيّما الأدبية لا يستقى من النص دفعة واحدة ولا يبوح بسره في ظهوره الأول ، بل إنه كثيرا ما يخضع لمناورات المتكلم وخططه ، فلا يعرض إلا ملتبسا بمقامات للقول مختلفة . .»[٤] .

إن هذا يجعل مرجعية النص الروائي حاملة لمعرفية معينة ، بيد أنها ليست معرفة حقيقية وتجريبية ، لأن الذات المبدعة ، والذوات الممتدة عنها وبها ، والذوات التي يكون ممتدا بها فقط ، تنسُبها وتخرقها برؤيتها النصية الخاصة وبخلفياتها المعرفية والثقافية والإيديولوجية التي لا تخلو من الذاتية . لهذا تغدو المرجعية النصية المبنية عبر التذويت المرجعي منفصلة عن مرجعية حقيقية وموضوعية ، لأن «المعرفة الروائية

---

(١) جان ريكاردو ، قضايا الرواية الجديدة ، مرجع مذكور ، ص : ٢٨ .

(٢) فولفغانغ ايزر ، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية ، مرجع مذكور ، ص : ٩٧ .

(3) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 23.

(٤) د . محمد الخبو ، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٧٦ .

لا تستند على موضوعية قابلة للقياس والتأكد من صحتها ، وإنما هي معرفة تمتزج فيها التجربة النسبية ذات الطابع الأنطولوجي والغيري بسيرورة التذويت والاستبطان»[١] .

٢-٣: النص الروائي والمزج المرجعي:

يقترن «المزج» (*Mixage*) بالطابع التركيبي لمكونات النص الروائي ؛ تركيب يحكمه عنصران : الأول قوامه الخصوصية المميزة لكل عنصر نصي ، والثاني أساسه التضايف التفاعلي داخل النص بين تلك العناصر . يوحي هذا الكلام بأن قضية المزج المرجعي في النص الروائي هي قضية «بناء» وتشكيل المرجعية النصية ، فيكون بناء النص الروائي خاضعا لمقتضيات الكتابة السردية الروائية بطريقة مضبوطة وغير عشوائية ، ما دام «النص الأدبي تعبيرا فرديا يهتدي بقواعد النوع الذي ينتمي إليه»[٢] . يتمُّ ذلك وفق تنظيم دقيق ونسقي للعناصر النصية المتنوعة ، فتُحترم «قواعد» الكتابة السردية ، مما يوحي بأن بناء مرجعية النص الروائي خاضع لمبدأ منهجي ، وهو ما يقتضي الخضوع للتنظيم والاحتكام للتدرج في «البناء» وعرض عناصر المرجعية النصية ؛ لأن «الأدب والفن عموما «ليس لعبة مجانية» إنه بحث منهجي ، وإذا أردنا أن نبحث ينبغي أن نقطع خطوات معينة تؤكد فعلا أننا نقوم بعملية البحث هذه»[٣] .

إننا هنا أمام فكرة هامة تجعلنا نؤكد أن عملية المزج المرجعي تتم وفق منطق «البحث المنهجي» القائم على التنظيم الدقيق ، مع ما يعنيه ذلك من فهم أولي للمكونات المرجعية القابلة للمزج لعرضها داخل النص الروائي في مرجعية متجانسة العناصر الممزوجة ، وما يعنيه ذلك من معرفة المراحل و«المحطات» النصية القابلة لإدراج عنصر نصي دون غيره ، كي لا تكون المرجعية النصية غير دقيقة البناء ومُحكمة التركيب . هذا يعني أن العناصر النصية الناجمة عن المزج المرجعي يحكمها تنظيميا التفاعل والتكامل . هكذا تصير مقولة «المزج المرجعي» متصلة بمفهوم

---

(١) محمد برادة ، نقد الرواية وإنتاج المعرفة ، ضمن : الرواية العربية في نهاية القرن : رؤى ومسارات ، منشوراة وزارة الثقافة ، المغرب ، فبراير ٢٠٠٦ ، ص : ٢٥٣ .

(٢) د . عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٥٥ .

(٣) د . حميد لحمداني ، في التنظير والممارسة ، مرجع مذكور ، ص : ١٠٤ .

البناء النصي لمرجعية الرواية ، حيث «إن وحدة الأثر ليست كيانا تناظريا ومغلقا ، بل تكاملا ديناميكيا له جريانه الخاص . إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة ، إنما بعلامة الترابط والتكامل والديناميكية»(١) . بالرغم من الإلحاح على تفاعل عناصر النص الداخلية ، دونما تلميح للعناصر الممكن انفتاحها على عوالم مرجعية خارج نصية ، فإن هذا الفهم يقر بتجانس المكونات النصية وتباين وانفصال مكونات نصية أخرى ، مما يفضي إلى تباين هذه المكونات النصية في «هويتها» ودلالاتها وبنائها الجمالي . يترتب عن هذا انفتاح النص الروائي ، من منظور السيميائيات التطورية ، على مدلولات متباينة يفرضها ما هو نصي أو ما هو محتمل وممكن خارج النص ، لأن «المزج المرجعي يكمن في برمجة السرد عبر أنظمة سيميائية وخطابية متباينة ، التي تتراكب على نفس «الشريط» الروائي ، لأجل وضع بعض «النصوص» المرجعية المتنوعة ، أو متابعتها»(٢) .

يرى «كريزينسكي» ، إذا ، أن المزج المرجعي يسعف في بناء مرجعية النص الروائي وفق إجراء مزدوج ؛ الأول يتخذ طابعا سيميائيا يخلص «العلامات» النصية من طابعها المباشر ، ويفتحها على إمكانات تدليل متعددة ومختلفة . والثاني يركز على تنوع الخطابات والنصوص المحكومة بالتعدد والاختلاف في بناء النص الروائي . وذلك يمكن من بناء دلالات متعددة تفرضها عناصر سياقية متصلة بمرجعية خارج نصية ؛ بناء على خصائص التمثيل التي تفرضها عملية البناء النصي ، وبناء على التركيب اللغوي والخطابي للنص الروائي ، ما دام «الخطاب الإحالي في الرواية له مسوغاته اللغوية ، والسردية ، والدلالية ، والتداولية»(٣) .

وترتهن مقولة «المزج» المرجعي للتفاعل الدينامي بين المكونات الخطابية والسردية للنص الروائي الذي تتنوع آلياته الداخلية التي تتحقق بموجبها المرجعية النّصية ، ومن بين تلك الآليات نجد «الأسلوب والمعجم والحركة الفضائية للسرد والتنظيم المسرحي (*L'organisation théâtrale*)»(٤) . تشير هذه الآليات النصية الداخلية إلى أن بناء

---

(١) بوري تينيانوف ، مفهوم البناء ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي ، مرجع مذكور ، ص : ٧٧ .

(2) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 24.

(٣) د . محمد الخبو ، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية ، مرجع مذكور ، ص :١١٨ .

(4) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 24.

مرجعية النص الروائي يتحكم فيها عنصران ؛ أحدهما لغوي ، والآخر تقني . إن العنصر الأول يجعل لغة النص الروائي ، أسلوبيا ومعجميا ، منفصلة عن طابعها المرجعي المباشر ؛ لأنه «كما يحرر النص دلالته من وصاية القصدية الذهنية ، يحرر مرجعيته من حدود المرجعية العلانية»[١] ، فيؤسس النص الروائي «لغته» الخاصة التي تجعل العالم المحكي نصيا مرتبطا بمرجعية معينة . أمّا العنصر الثاني فيجعل العالم المسرود منتظما وخاضعا لمقتضيات السرد الروائي ، انطلاقا من «أن السردية تعطي شكلا للفوضى التي تميز التجربة»[٢] .

وبغض النظر عن كيفية تنظيم «الفوضى» ، حسب فهم «إيكو» السابق ، فإن «المزج المرجعي مناسب للتنظيم السيميائي للسرد وللآثار السيميائية المضاعفة التي تكون استيهامية في نهاية المطاف»[٣] ، بما يجعل «التنظيم» فعلا مصاحبا وملازما لمقولة «المزج» المرجعي ؛ أي أن العناصر النصية المساهمة في بناء مرجعية النص الروائي تترابط وفق نسق فني وجمالي قوامه الملاءمة . هكذا تبدو المرجعية النصية مفكرا فيها من زاوية «العملية العلائقية» ، بلغة إيزر ، التي «ترتب الأعراف الخارج نصية التي تم انتقاؤها ، وكذا القيم والإيحاءات والاستشهادات وما يشبه ذلك داخل النص»[٤] . يظهر أن بناء مرجعية النص الروائي يتم وفق جمالية «المزج» ، أي مزج عناصر نصية في بعضها بطريقة تراعي مبدأ التلاحم الجمالي بين العناصر السردية والخطابية للنص الروائي ، وذلك قصد تشكيل عالم سردي يخلق مرجعيته النصية الخاصة ؛ سواء كانت مرجعية نصية تخص بنية النص الروائي بشكل عام ، أم تهم أحد العناصر الخاصة والجزئية للمرجعية . إنها عناصر تآلفت فيما بينها ، فشكلت مرجعية نصية موحدة ومهيمنة في النص الروائي برُمته ؛ حيث يتم «تنظيم المحتويات الدلالية الدقيقة داخل النص ، وهذه المحتويات الدلالية تنشئ حقولا مرجعية داخل نصية ، وهي حقول تحدث بدورها من قبل العلاقة بين العناصر الخارجية التي يتم

---

(١) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع مذكور ، ص : ١٣١ .

(٢) أمبرتو إيكو ، ست نزهات في غابة السرد ، مرجع مذكور ، ص : ١٤٢ .

(3) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 25.

(٤) فولفغانغ ايزر ، التخييلي والخيالي ، مرجع مذكور ، ص : ١٥ .

إدماجها داخل النص»[1] .

يتضح أن المرجعية النّصية في النص الروائي يساهم المزج المرجعي في بلورتها ، وذلك وفق مبدأ تخييلي وتقني أساسه التنظيم والترتيب ، وضمن سياق دلالي وجمالي محوره مفهوم «الحصلة» ، بلغة الدكتور حميد لحمداني ، باعتبار»المحصلة» ، «ناتج التفاعل بين العناصر النصية المتضمنة «استراتيجية النص»»[2] . تؤسس هذه الفكرة لقضية هامة مفادها أن بناء مرجعية النص الروائي تحكمها «استراتيجية» نصية مفكَّر فيها بعمق ورَوِيَّة ، مما يخلص المرجعية النصية من مقولة «البناء العشوائي» ؛ خاصة في ظل الإلحاح على أهمية المزج والتركيب في بناء الهوية النوعية لمرجعية النص الروائي ، حيث يقول «جان إيف تادييه» : «إن الرواية المعاصرة أرادت أن تسجل أصالتها وقبل كل شيء في تركيبها»[3] .

يؤكد فعل التركيب ، إذا ، الأهمية النوعية للمزج المرجعي في بناء المرجعية النصية للرواية ، فتتجلى مرجعية ممتلكةَ خاصيات الانفتاح الدلالي والتشفير الرمزي والتفاعل العلائقي بين المكونات الخطابية والسردية للنص الروائي ، لأن نصًا ما «هو توليفة مركبة من العلامات ، والدلالة ترتكز على الشفرات والبنى الناشئة من العلاقات القائمة بين العلامات كما هي متجلية ضمن تطور النص»[4] . بهذا يكون «التوليف» المقابل الدلالي «للمزج» ؛ بيد أن هذا الأخير يتجاوز البعد التنظيمي البسيط نحو البعد التنظيمي المركب ، لأنه يؤسس لنص روائي تنفتح مرجعيته على دلائل متنوعة ، وتحكمها بنيات سردية خاصة وملائمة ، فيتحكم الروائي في مزجها بشكل دقيق ومحبوك قادر على التعبير عن لمسة جمالية خاصة ومميزة لبناء النص الروائي ، ما دامت جمالية مرجعية النص الروائي لا تقف عند عملية المزج المرجعي الدال على فعل التأليف ،وإنما تتجاوزه إلى اعتبار التأليف «ليس مجرد مهارة تقنية ،

---

(١) فولفغانغ ايزر ، التخييلي والخيالي ، مرجع مذكور ، ص : ١٦ .

(٢) د . حميد لحمداني ، نظرية قراءة الأدب وتأويله : من المقصدية إلى المحطة ، مرجع مذكور ، ص : ١٨ .

(٣) جان إيف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، مرجع مذكور ، ص : ٦٦ .

(٤) ج . هيو سلفرمان ، نصيات : بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، ترجمة : علي حاكم صالح- حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص : ١١٧ .

بل يحمل في ذاته أصالة أسلوب المؤلف»[١] . من هنا تغدو المرجعية النصية ، بناء على مقولة المزج المرجعي ، مبنية وفق جمالية تحريف العناصر المنفتحة على سياقات خارج نصية ، بما فيها العناصر الدالة على مدلولات قيمية . هذا يؤكد قابلية الانفتاح الدلالي للمرجعية النصية على ما هو قيمي ؛ ما دام «المزج المرجعي يَمُدُّ النمذجة القيمية ، وبتعبير آخر إنه أثر من آثارها»[٢] ، وهو ما يعني تبلْوُر المرجعية النصية للرواية في ضوء انبثاق دلالات متعددة من فجوات النص الروائي .

استنادا إلى منظور معرفي متمثل في السيميائيات التعاقبية ، يمكننا القول إن المزج المرجعي يدعم فعل الامتداد والتفاعل والتداخل بين أنساق دلالية متنوعة ومتعددة ، فتحيل عليها العلامات النصية المتنوعة التي تشيد مرجعية النص الروائي المتخيلة ؛ حيث «البؤر السردية والخطابية تؤول نحو نقطة انفلات قيمي وإدراكي ، وتغير النص لميتانص في ملتقى الروائي والتاريخي والأسطوري والشعري»[٣] . إن «كريزينسكي» يرصد هنا مجمل العلامات النصية للرواية المشَكِّلة للبؤرة المحورية لمرجعية نصية معينة ، فتنفلِتُ العلامات النصية من دلالاتها المتداولة ، لتبني مرجعية النص الروائي من علامات نصية فرضتها جمالية المزج المرجعي التي تحدد شكل بناء المرجعية النصية وتفتحها على تأويلات شتى . يمكن أن نفهم من هذا أن المزج المرجعي يسهم في بناء مرجعية النص الروائي وفق مدخلين : دلالي وجمالي . المدخل الأول يعبِّر عنه تأويل عناصر المرجعية النصية في ضوء أنساق متعددة الامتدادات ، في حين المدخل الثاني يدل عليه احتكام تشكيل المرجعية النصية لخصائص النص الروائي الخطابية والسردية ، من منطلق أن «خلق وقع جمالي ما هو نتاج القدرة على إعادة صياغة القيم وفق مقاييس جديدة ، أو ضمن أشكال جديدة ، أو انطلاقا من رؤية فكرية أو وجدانية جديدة»[٤] .

يسعف هذا الفهم بتبيُّن معالم قوة المزج المرجعي ، وهي قوة جعل بناء مرجعية

---

(١) ميلان كونديرا ، الستارة ، ترجمة : معن عاقل ، ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص : ١٣٢ .

(2) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 26.

(3) Ibid, p: 26.

(٤) سعيد بنكراد ، النص السردي : نحو سيميائيات للإيديولوجيا ، مرجع مذكور ، ص : ٥٦ .

النص الروائي قائما على علامات نصية دالة بناء على محفلي الإنتاج والتلقي ؛ أي إن إنتاج مرجعية النص الروائي يظل خاضعا لعناصر سردية ولغوية وأسلوبية وتقنية قابلة لتأويلات متنوعة وقراءات متعددة ، ما دام النص الروائي «يتجلى فضاء لغويا تعبيريا مفتوحا ، تختفي ضمنه تعددية باطنية لها صور تمفصلات تسمح بقراءات متباينة»[١] . من هنا يدفع المزج المرجعي إلى فتْح المرجعية النصية للرواية على التعدد الدلالي الذي تؤطره سردية الإمكان ؛ حيث إنَ «الرواية لها من المرونة والتعدد ما يجعلها متضمنة لكل الممكنات»[٢] . يتخذ الإمكان ، هنا ، طابع الامتداد والاتساع ،حيث دلالات المرجعية النصية للرواية ممتدة في الزمان بفعل تنوع القراءة في كل عصر ، كما أنها دلالات متسعة تشمل الكثير من الإحالات على مدلولات خارج نصية مصاحبة للسياق النصي بفعل عملية التأويل ، وهو ما يمكن من «إعطاء مدلول ما بالنسبة للمرحلة التاريخية التي نعيشها الآن أو نفسر بعض مظاهره بالاستفادة من المعطيات الثقافية والبيئية والحضارية لهذه المرحلة»[٣] .

يساهم المزج المرجعي في الاتساع الدلالي للمرجعية النصية للرواية ، وتخليصها من أي مدلولات محددة ومحصورة ، فتقترن المرجعية بتنوع دلالي . هكذا يصبح المزج المرجعي آلية لبناء نص روائي وفق نسقين متكاملين ؛ الأول نسق تأليفي تحكمه علاقات داخل نصية بين «علامات» النص الروائي المتنوعة والمتعددة ، والثاني نسق رمزي تؤطره منظومة من المدلولات تنفتح عليها تلك «العلامات» النصية ، مما يكسب الرواية «صورة كونية تشمل أبعادا فنية وثقافية متشابكة ومتقاطعة ، تضم السياسي والاجتماعي والفلسفي والأخلاقي والديني والتاريخي والجغرافي واللغوي . . .»[٤] . هذا يعني أن المزج المرجعي يجعل الرواية «تقوي فعاليتها الإدراكية»[٥] ؛ حيث تصير الرواية عالما سرديا يدرك المتلقي أنه عالم يعبِّر عن مرجعية متنوعة الدلالة ، ومبنية

---

(١) د . أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ٩٠ .

(٢) بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة :عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص : ٥٨ .

(٣) د . حميد لحمداني ، دور السياق في قراءة وتأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص : ٩٩ .

(٤) د . أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص :٢١٠ .

(5) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 26.

وفق فعالية المزج بين مختلف العناصر المكونة لهذه المرجعية النصية . وهذا ما جعل «ريشارد ميلي» (*R. Millet*) يرى أن تخلُّق شكل الرواية وتبنين مرجعيتها متولِّد من كلماتها (*les mots*) وإيقاعها (*rythme*) وصورتها (*image*) ، وكل ما يظل ظاهرا أو مختفيا يمكنه أنه يشكل «المفتاح الخفي» للنص الروائي[١] .

٢ - ٤ : النص الروائي والوهم المرجعي:

يتحدث «غاي دي موباسان» (*G. De MAUPASSANT*) عن الطابع الكاريزمي لبعض الفنانين والأدباء النوعيين قائلا : «إن الفنانين الكبار هم أولئك الذين يفرضون على البشرية وهمهم الخاص»[٢] . يفضي هذا القول إلى طرح سؤالين هامين : ما هي نوعية القضايا المطروحة في نصوص هؤلاء الفنانين ، والتي تتخذ بموجبها تلك النصوص طابعا مؤثرا ، فتصير مفروضة على «الناس» فرض الرغبة وليس فرض الإلزام؟ وبأي وسائل فنية ووسائط جمالية يتم تحقيق هذا «الوهم» الخاص للأدباء والفنانين ، فيفرضونه على «الناس» خارج مقتضيات الزمان والمكان؟

يقود الجواب عن السؤالين السابقين إلى طرح قضية تعدد الموضوعة الممكن تناولها من لدن الروائي أثناء بناء نصه الروائي ، ليظهر أنها موضوعة مفتوحة على مجالات متعددة ومتنوعة ، مما يوحي بأن الروائي يشتغل بالضرورة في بناء نصه الروائي على مرجعية معينة . لكن المرجعية المعروضة في النص تتخللها فجوات كثيرة تجعل القارئ يساهم في التحقق الفعلي لتلك المرجعية ، لأن الكثير من العلامات النصية تبقى قابلة لتأويلات شتى من لدن القارئ ، مما يدفعه إلى بناء مرجعية النص الروائي بناء على المعطيات المعروضة أمامه ، ما دامت «كثيرة هي مواقع النص التي لا تعرض الآراء والمواقف بقدر ما تثير أسئلة متعددة في أذهان القراء من أجل الحث على التفكير»[٣] . إن هذه الفكرة الهامة توجهنا صوب إدراك حقيقة مفادها أن النص الروائي لا يعرض مرجعيته أمام القارئ بشكل بسيط ومحدد ونهائي ، وليس أمام القارئ سوى كشفها وتحديدها .

---

(1) Richard Millet, Harcèlement littéraire (entretiens), éd Gallimard, Paris, 2005, p: 43.

(٢) أورده بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ١٦٤ .

(٣) د . حميد لحمداني ، تأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص : ٣٢ .

تؤكد الفكرة السابقة أن المبدع الروائي لابد أن يكون على دراية بما يبنيه في نصه الروائي ، أي على بيِّنة بأنه يتناول سرديا وجماليا «موضوعة» ما في نصه لها علاقة بمرجعية ما ، أو ما يمكنه أن ينتج مرجعية نصية معينة ، لأن «الأديب حينما يشرع في الكتابة لا بد أن تكون في ذهنه على الأقل خطاطة مشروع ما»[(١)] . تعمق هذه الفكرة الهامة الوعي «بالتخطيط» الأولي لفعل الكتابة ، حيث يشكل «موضوع» الكتابة أحد العناصر المفكر فيها ،وهو موضوع دال على مرجعية معينة ، وذلك بالنظر إلى الدلالات التي تعبر عنها العلامات النصية والمرجعية المعروضة والمشكِّلة للنص الروائي . هكذا تصير المرجعية النصية الخاضعة في بنائها لمقتضيات التخييل قابلة التأويل في ضوء سياقات مرجعية خارج نصية ، من منطلق أن «المرجع يدل على كل ما يمكن التفكير فيه أو التلميح إليه»[(٢)] .

يظهر من كلام «ريفاتير» (*M. Riffaterre*) ، الذي رفض أي إحالة للأدب على الواقع التجريبي ، أنه يُصرُّ على تخليص «المرجع» النصي من طابعه الواقعي والمادي . لذلك فالوهم المرجعي يفصل مرجعية النص الروائي عن أي انعكاس مباشر لمرجعية خارج نصية ، ما دام «الموضوع الذي يرجع إليه مفهوم غير مادي في أغلب الأحيان ، فهو يمكنه ألا يكون له أي وجود فيزيائي ، أو يكون وهما أو كذبا أو خيالا»[(٣)] .

وما يهمنا من هذا الكلام أساسا هو إقرار «ريفاتير» بارتباط عالم النص الروائي المتخيل بمرجعية ممكنة عبر التأويل المنفتح على سياقات خارج نصية ، لكن ذلك الارتباط يظل ارتباط المفارقة لا المطابقة ؛ حيث يمكن تأويل علامات المرجعية النصية في ضوء مدلولات خارج نصية ممكنة ومحتملة ، لأن «الملفوظ المتخيل يمكنه أن يقوم على تشابهات مع العالم ، لكنه لن يكون أبدا العالم نفسه»[(٤)] ، وبعبارة أخرى ، «إن

---

(١) د . حميد لحمداني ، نظرية قراءة الأدب وتأويله ، مرجع مذكور ، ص : ١٣ .

(٢) ميكائيل ريفاتير ، الوهم المرجعي ، ضمن : الأدب والواقع ، ترجمة : عبد الجليل الأزدي- محمد معتصم ، مطبعة تينمل ، مراكش ، دون تاريخ ، ص : ٤٦ .

(٣) ميكائيل ريفاتير ، الوهم المرجعي ، مرجع مذكور ، ص : ٤٦ .

(4) T. SAMOYAULT, L'intertextualité, op, p: 78.

«عـالم النص» لا يسـاوي ولا يمكنه أن يسـاوي العـالم الفـعلي»[١] . وهذا ما يدفـعنا للتفكير في الآلية المساهمة في جعل النص الروائي يُبنى وفق منطق «الوهم» ، المنطق الذي يُنظر إليه على أنه جوهر كينونة النص الروائي وأساس تحققه ؛ حيث «إن عالم الرواية بدون وهم متعذر تحققه»[٢] . لكن ما هو «الوهم المرجعي» أصلاً؟

استنادا إلى تصور السيميائيات التعاقبية ، يقول «كريزينسكي» : «نعني بالوهم المرجعي إشارة سيميائية متغيرة للمرجع الوقائعي ، أو لإمساك الحقيقة مباشرة»[٣] . يتجلى بوضوح أن الوهم المرجعي يحرّف المرجعية الخارج نصية ، بناء على عامل التمثيل ، الذي يجعل علامات النص الروائي غير مطابقة لما تحيل عليه ؛ لأن «العالم الذي يحدث في النص التخييلي يُحكم عليه وكأنه واقع ، ولكن المقارنة ليست إلا ضمنية ، أي أن ما يوجد في النص يرتبط بشيء ليس هو ذلك الشيء نفسه»[٤] .

نفهم من هذا أن الوهم المرجعي يمارس «جمالية القَلْبِ» ، فتصير المرجعية النصية قريبة من «الحقيقة» التجريبية ، بينما تتحول هذه الأخيرة إلى «حقيقة وهمية» ، وهو ما يعبر عنه «إيزر» بعمق قائلا : «إن ملموسية العالم الأول تكشف عن طبيعته الوهمية الخاصة التي من شأنها أن تجعل العالم الثاني في منزلة الواقع»[٥] . إن «العالم الثاني» هو العالم الذي تبنيه المرجعية النَّصية المنطوية على خاصية الانفصال عن المرجعية «الواقعية» ،فتنشأ علاقة التباعد بين المرجعيتين ؛ أي التباعد بين المرجعية التي يمثلها «العالم الأول» الذي يظل خارج النص ، وتؤول في ضوئه بعض العلامات النصية ، فتصير مدلولاتها تجمع بين ما هو نصي وخارج نصي ، وبين المرجعية التي يمثلها «العالم الثاني» الذي صار عالما خاضعا لمقتضيات الكتابة السردية والفعل التخييلي ، مما جعل منه «عالما» مشتتا في النص الروائي . من داخل تلك

---

(١) جون إهده ، النص والتأويلية الجديدة ، ضمن : الوجود والزمان والسرد : فلسفة بول ريكور ، مؤلف جماعي ، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص : ١٦٩ .

(2) Nathalie Piégay Gros, Le Roman, éd. Flammarion, Paris, 2005, p: 238.

(3) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 26.

(٤) فولفغانغ إيزر ، التخييلي والخيالي ، مرجع مذكور ، ص : ٢٠ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٦١ .

العلاقة يُحرِّر الوهم المرجعي النص الروائي من أي «حقيقة» مرجعية محتملة أو فعلية ، ويبني المرجعية النصية وفق خصائص فنية وجمالية يساهم التمثيل في تحقيقها نصيا ، باعتبارها مرجعية تمثل ذاتها . هكذا تصير مرجعية نصية ذات «هوية» خاصة ومستقلة ، لأن «العالم الممثل لا يمكن إدراكه كما لو كان عالما يلزم اعتباره مادة من أجل تصوير شيء آخر غير ذاته»[١] .

يبقى التمثيل الفني ، إذا ، أحد العناصر التي تبني مرجعية النص الروائي ، وتجعلها مؤطرة بمقولة «الوهم» ، فتغدو الإحالة على العالم الواقعي ، بلغة «سيرل» (J. *Searle*) «إحالة مزعومة»[٢] (*Référence feinte*) ، لأن لغة النص الروائي تساعد على ذلك ، باعتبارها لغة منفصلة عن طابعها المعياري ومتصلة بخصائص جمالية يفرضها فعل التخييل ، ما دام «الدخول إلى عالم التخييل يعني الخروج من الحقل العادي للفعل اللغوي»[٣] . يدل ذلك على الخروج من لغة تؤدي وظيفة عادية (*fonction ordinaire*) إلى لغة روائية ذات وظيفة فنية (*fonction artistique*) ، فتصير بموجبها الدوال النصية مرتبطة بمدلولات غير عادية ومألوفة ، فيتحقق الوهم المرجعي عبر «الإحالة المزعومة» ؛ لأن «المرجع في النص ليس منقولا على سبيل الحقيقة ، بل على سبيل الإيهام به بواسطة اللغة الأدبية»[٤] . من هنا تكون المرجعية النصية منفتحة عبر مدلولات العلامات النصية على سياقات خارج نصية غير محققة تجريبيا ، لأن العلامات الظاهرة والمضمرة في المرجعية المعروضة في النص الروائي «هي مجموعة من الجزئيات الروائية المتغيرة والمتباينة ، التي تبني علاقة وسيطة بين النص والواقع . فينشأ الوهم المرجعي ، إذا ، بسبب أنه بين هذه الجزئيات تقوم تراتبية سيميائية للصلة بالواقع»[٥] .

بناء على هذا الفهم ، يبني النص الروائي مرجعيته الخاصة بناء مشفَّرا ، فتغدو مرجعية نصية رمزية مدلولاتها مفتوحة على الاحتمال ، وهو ما يجعل العالم الروائي

---

(١) د . حميد لحمداني ، تأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص : ٢٧ .

(٢) د . محمد الخبو : مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٧٦ .

(3) G. Genette, Fiction et diction, op, p: 19.

(٤) د . محمد الخبو : مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٢٠ .

(5) Krysinski, Carrefours de signes, op, p: 26.

«عالم الوهم فلا شيء صحيح فيه»[1] . إن مرجعية النص الروائي ، هنا ، تتحدد في علاقتها بمقولة «الوهم» والانحراف ، فتتبدى مرجعية نصية تقوّض فعالية أي حقيقة يمكن البحث عنها في ثنايا النص الروائي ، لأن مكونات عالمه تتشكّل وفق مبدأ جمالي تفرضه سلطة التخييل ، ما دام عالم الكتابة الروائية «يفلت طبعا من قوانين عالم أقليدوس المجزأة بعض الشيء»[2] . من هنا يصير الوهم المرجعي آلية هامة تجعل المرجعية النصية للرواية منفلتة من الطابع المباشر لدوالها ومختلف عناصرها النصية ، وهو ما يعني أنها مرجعية منفلتة من قبضة القصديات ، بحكم خضوعها لمبدأ التمثيل الفني والرمزي . هكذا تصير مرجعية نصية محكومة بجمالية «الصنعة الروائية» ، وهي الصنعة التي تجعل السرد «يستطيع تحويل عوالم تخييلية إلى حقائق لا يشك فيها أحد»[3] . يدفع قول «إيكو» إلى التفكير في قدرة النص الروائي على الإيهام «بحقيقة» العالم المسرود ؛ أي إيهام القارئ بأن المرجعية النصية تعبر عن عوالم خارج نصية ، بيد أن الإيهام المرجعي يوهم بحقيقة الأشياء في المرجعية المعروضة في النص الروائي ، لكنه لا يعبر عن حقيقة تلك المرجعية ، لأن «الفني هو الذي يوهم بالحقيقي»[4] .

من هنا يكون الوهم المرجعي قوة فنية ودلالية بانية لمرجعية النص الروائي ، باعتبارها مرجعية دالة على حقيقة وهمية ، أو مرجعية نصية معبرة عن «وهم حقيقي» . وبذلك تكتسي المرجعية النصية طابع الإمتاع ؛ لأن لغة النص الروائي الإبداعية تجعل أي دال نصي منحرفا عن جوهره ومدلوله الثابت ، فيتحقق الإمتاع حينما نكتشف في مرجعية النص الروائي «أن كلمة «سكين» لا تقطع ، وأننا لا ننام في كلمة «سرير» ، وأن السكين والسرير في القصة المتخيلة ليسا الشيئين نفسيهما»[5] . لهذا يصير الوهم المرجعي مدخلا أساسيا للإقناع بوهمية المرجعية

---

(1) ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٩٨ .

(2) ج . ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٩٨ .

(3) أمبرتو إيكو ، ست نزهات في غابة السرد ، مرجع مذكور ، ص : ٨ .

(4) د . يمنى العيد ، فن الرواية العربية : بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص : ٢٦ .

(5) ج . ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ١٢ .

النصية ، بناء على الطابع الانحرافي الذي يحكم تشكيل تلك المرجعية ، لأن «الخطاب الموهم بالواقع والمرجع أصداؤه ليس مجرّد تمثيل للواقع الثقافي للمجموعة المنتجة له ، لكنّه علاوة على إيهامه بالواقع ، مدعو إلى تقمّص لباس الحقيقة والظهور في مظهرها ، وبحكمه هذا ينتظم في إطار الفعل الإقناعي»(١) .

يمكّن هذا الفهم من القول إن دينامية مكونات النص الروائي تنتج مرجعية نصية ترجّح إمكانية الارتباط بمرجعية خارج نصية ، لكنه ارتباط تحوّرُه وتنسّبُه المقومات الخطابية والسردية للنص الروائي . لذلك ، فالمرجعية المتجلية في النص الروائي ليست مرجعية تجريبية لها وجود فعلي ، بل هي مرجعية متمثلة خاضعة لفعل التخييل ؛ حيث «إن المتخيل مفارق لمرجعيته ، والكلمات لا تطابق الأشياء»(٢) . والحق أن بعض «كلمات» النص الروائي لا تؤسس بمفردها الطابع المفارق لمرجعية خارج نصية ، لأن مرجعية النص الروائي تؤسسها مكونات العالم السردي وعناصره الخطابية . لذلك ، ما يساعد على خلق «الوهم المرجعي» في النص الروائي هو كل العناصر المؤسسة لبنيته ، وهو ما نستشفه من كلام «ريفاتير» الذي يصنف الوهم المرجعي إلى لغوي وأدبي ، قائلا : «إن وجود واقع غير لفظي خارج كون الكلمات مسألة أكيدة . غير أن الاعتقاد الساذج بوجود صلة مباشرة بين الكلمات والمراجع وهم ، أحدهما عام وصالح لكل وقائع اللسان ، والآخر خاص بالأدب»(٣) .

وتأسيسا على هذا الفهم ، فإن «الأدب الروائي» لا يعقد صلة مباشرة بمرجعية خارجية ،وأن مرجعيته الداخلية ليست متصلة بـ «حقيقة» ما ، بل هي مرجعية مرتبطة بحقيقة داخلية متخيلة . من هنا تصير «الحقيقة الوحيدة لأي رواية هي الشيء المكتوب»(٤) ؛ أي الشيء الذي يوهمنا بأن المرجعية النصية متصلة بعالم خارجي محدد ، بيد أنها في العمق منفصلة عنه . وتتجلى معالم الانفصال في غياب شرط التطابق بين المرجعيتين النصية والخارجية ، لأن «ما هو مرجعي في

---

(١) محمد ناصر العجمي ، في الأسس النظرية للاتجاه السيميائي ، الفكر العربي المعاصر (مجلة) ، بيروت/باريس ، العدد ١٣٧- ١٣٦ ، ربيع صيف ٢٠٠٦ن ص : ١٣٠ .

(٢) د . يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، مرجع مذكور ، ص : ٣٠٢ .

(٣) ميكائيل ريفاتير ، الوهم المرجعي ، مرجع مذكور ، ص : ٤٦ .

(4) Roland BORNEUF - Réal OUELLET, L'univers du Roman, PUF, Paris, 1972, p: 244.

النص لا تنطبق عليه مقولة الصدق ، أو الحقيقة ، لأنه مرتبط بمقولة الإيهام أو الزعم»[١] .

ينهض مفهوم الوهم المرجعي ، إذا ، على مقولة «التصنيع» الروائي ، فيتراجع عنصر الصدفة في تشييد مرجعية نصية توهم بحقيقتها أو إمكانية تحققها ، ليتجلى التبنين النصي للوهم المرجعي ، في نظرية السيميائيات التعاقبية ، عبر التمثيل (*représentation*) ؛ الذي يحرِّف صدقية المرجعية التي يمكن أن تحيل عليها مدلولات المرجعية النصية ، فينتج مرجعية نصية وهمية منفصلة كليا عن «صدى الواقع» ، إذا ما سلمنا بفكرة «كاستورياديس» (*Castoriadis*) القائلة : «إن التمثيل تخيل جذري»[٢] . بيد أن الوهم المرجعي قد يتضمن الإشارة القوية إلى وجود دوال نصية وعلامات مقترنة بالمرجعية المعروضة في النص الروائي يمكن تأويلها في ضوء سياقات خارج نصية ، مما يعني أن النص الروائي في ظل الوهم المرجعي يظل ملتصقا بعناصر السياق الخارجي ، من منطلق أن «الوهم المرجعي هو وضع الرواية في علاقة مع الواقع المعيش ، بحيث يظهران كأقطاب للجذب والتأثير»[٣] . من هنا يكون الوهم المرجعي فاعلا هاما في جعل فعل التمثيل يحقق مرجعيية النص الروائي مراعاة لمقومات الرواية السردية والخطابية ، لأن «التمثيل يتضمن عددا من الشروط التي تكون متجانسة ، ومن خلالها تصير نصية الرواية مفكرا فيها عبر سرد الحكاية ، وبواسطة شروط الخطاب»[٤] .

يؤكد الوهم المرجعي العلاقة الديناميكية بين المكونات البانية للنص الروائي ، ديناميكة غايتها تأكيد بناء عالم سردي وفق جمالية الخرق والإيهام . في الجمالية الأولى (الخرق) تنبني المرجعية النصية المتخيلة عبر تحريف «المرجع» و«الواقع» و«الحقيقة» بإدماجها في السيرورة التخييلية للنص الروائي ، حيث «ظهرت الرواية باعتبارها أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية ، ومن

---

(١) د . محمد الخبو ، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٣٤ .

(2) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 18.

(3) Ibid, p: 28.

(4) Ibid, p: 18.

حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقية ، ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية ، دون أن يتخلى ، في الوقت نفسه ، عن وظيفتها التمثيلية»(١) . وفي المرجعية الثانية (الإيهام) تظل المرجعية النصية المعروضة قابلة للتأويل في ظل مرجعية خارج نصية متصلة بعالم ممكن ومحتمل ، كما يشخصه قول «إيف روتير» (*Y. REUTER*) : «تأبى النصوص إلا أن ترجع إلى العالم»(٢) . وإذا كان هذا القول يطرح إشكالا نظريا متصلا بتغييب صفة هذا العالم المرجعي ، أو نوعيته ، ولو على سبيل النمذجة العامة لمكوناته الكبرى ؛ كالمكونات البشرية والفكرية والفضائية والجمالية والحركية . . .الخ ، فإنه قول يؤكد أن مقولة «الوهم» تفضي لتأسيس علاقة ترابط قوية بين المرجعية النصية للرواية وبين المرجعية الخارج نصية التي تتصل بـ«عالم ما» ، وإن كانت مرجعية دالة على عالم «غريب» أو عالم «مجرد» يتخذ شكل فكرة ، وهي العوالم التي ترتبط بها المرجعية النصية للرواية العجائبية ولرواية الخيال العلمي(٣) . وهذا ما يجعل «الوهم» عنصرا بانيا لمرجعية النص الروائي ، و يؤكد أهميته في عملية البناء هاته . لذلك يصير الوهم المرجعي عنصرا جوهريا لا يمكن الاستغناء عنه في تشكيل النص الروائي ، كونه «وهما» يمنح النص تميزا خاصا ونوعيا كما يعتقد الروائي الأنجليزي «هنري جيمس» (*H. James*) الذي يقول : «إن الإيهام بالحقيقة هو الميزة الكبرى للرواية»(٤) .

٢ - ٥: النص الروائي والكثافة المرجعية:

إن الحديث عن الكثافة المرجعية يدفع لطرح الأسئلة التالية : هل النص الروائي يبني مرجعيته بناء على «استنساخ»العالم التجريبي؟ وبمعنى آخر هل النص الروائي يعرض مرجعية نصية تقول كل شيء وتحيل مباشرة على مرجع خارج نصي؟ وإذا

---

(١) د . عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٥٠ .

(2) Yves REUTER, L'analyse de récit, éd. Nathan, Paris, 2000, p:101.

(3)Ibid, p:102.

(٤) هنري جيمس ، الفن الروائي ، ضمن : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ، مؤلف جماعي ، ترجمة وتقديم : د . أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص : ٨٦ .

كانت هذه العملية غير ممكنة ، لكونها منافية للفعل التخييلي الذي يتأسس بموجبه النص الروائي من جهة ، ولأن المرجعية النصية للرواية تخضع لتحريف العلامات النصية من جهة ثانية ، مما يجعل مدلولات المرجعية غير قارة ومحددة ، فإننا نتساءل : هل ثمة ما يساهم في بناء مرجعية النص الروائي وفق جمالية الإخفاء؟

اعتمادا على مبدأ التعدد والتنوع في الآليات المساهمة في تأسيس المرجعية النصية للرواية المفارقة للمرجعية التجريبية ، أمكننا القول إن «الكثافة» من العناصر الهامة المساهمة في تشييد مرجعية النص الروائي وفق جمالية «المغايرة» لأي مرجع محتمل خارج النص . هكذا تظهر الكثافة المرجعية بوصفها عنصرا فنيا يمكن النص الروائي من تقديم جوانب جزئية للمرجعية المعروضة ، وليس عرضا تفصيليا كاملا لها ، فيصير جوهر المرجعية النصية للرواية محكوما بمبدأ النقص وليس الاكتمال ، لكنه نقص يجعل العناصر المرجعية المعروضة في النص ذات أهمية قصوى ، ما دام «الفن دائما لا يقول سوى الهام»(١) . وإذا كان الفن الروائي لا يشذ عن القاعدة السابقة ، فإن ذلك يوحي باستحالة «قول» كل شيء وبشكل مباشر ، لأن النص الروائي كغيره من النصوص الأدبية يتجسد ، بلغة «ميشيل مايير» (*Michel Meyer*) ، باعتباره لعبا شاعريا (*jeu poétiquement*) وتعبيرا تصويريا (*expression figurée*)(٢) . لهذا فالكثافة المرجعية تؤسسها جمالية التكثيف ، مما يؤكد أن التخييل الروائي يبني مرجعيته الخاصة المتسمة بالاختلاف المميز لأي مرجعية خارج نصية ، لأن «اللغة التخييلية تتحدد باعتبارها خطابا غير مرجعي بامتياز»(٣) .

يسعف كلام «ميشيل مايير» في القول إن الكثافة المرجعية تساهم في تشكيل مرجعية نصية وفق جمالية تكثيف العالم المرغوب في تسريده ، العالم الذي يجذب المبدع إليه ، من خلال فعل التخييل والرغبة في الاندماج فيه(٤) . وبسبب هذا الانجذاب نحو «عالم» ما تتولد المرجعية النصية للرواية ضمن نسق جمالي ودلالي خاص ، يظهر منه أن المرجعية النصية مبنية وفق جمالية الترميز . من هنا تكون

---

(1) R. BOURNEUF -R. OUELLET, L'univers du Roman, op, p: 32.

(2) Michel Meyer, Langage et littérature, éd PUF, Paris, 1992, p: 220 - 221.

(3) Ibid, p: 29.

(٤) د . حميد لحمداني ، نظرية قراءة الأدب وتأويله : من المقصدية إلى المحصلة ، مرجع مذكور ، ص١٤ .

دلالات المرجعية منفصلة عن أي قصدية محددة ، وجواهر مدلولية ثابتة ، لأن فعل التكثيف المرجعي يفتح الكون النصي للرواية على عدة أنساق دلالية ، فيغدو فعلا قائما على «الصناعة الفنية» لمرجعية النص الروائي ، وعلى جمالية «التخطيط» الذي يساهم في تلخيص النص الروائي من طابع التصريح ؛ حيث «تحيل الكثافة المرجعية على تنظيم المحكي والخطاب ، المتضمن عدم معرفة السارد ، باعتبارها موقفا صيغيا»(١) . يظهر جليا أن تشكيل مرجعية النص الروائي يخضع لمقتضيات الجنس الروائي ، ولخصائص «القضية» المرجعية المسرودة ، وللخلفية الفكرية المؤطرة لفعل الإنتاج الروائي .

وتتجاوز الكثافة المرجعية البعد التقني ، المتصل بتنظيم العالم المسرود ، نحو الاتصال بالبعد الدلالي . لهذا تنبني المرجعية النصية وفق وضعيتين ؛ الأولى رمزية يحرر بموجبها محكي النص الروائي من طابعه المباشر ، وينفتح على آفاق دلالية موسّعة بحكم سمته الرمزية التي تميز مرجعية النص الروائي ، الذي يخضع لمبدأ «الخداع الفني» وليس «الخداع الأخلاقي» ، كما توضحه بعمق فكرة «د . حميد لحمداني» التالية : «إن التعبير بالأدب لا يمكن أن يكون مماثلا للتعبير باللغة السياسية»(٢) . أما الوضعية الثانية ففكرية تعبِّر عن «امتلاء معرفي» لمحكي النص الروائي ؛ حيث تبدو المرجعية النصية عالما فنيا منفتحا على عدة أنساق دلالية ، لأن «الكثافة المرجعية لا تقف عند تكتيك روائي ، بل تدل على تشكيل هيأة رمزية تكفل للسارد- الذات حرية خطابية مطلقة ، تتيح له أن يعبّر في الحقل الروائي تعبيرا إشكاليا عن وعيه الفلسفي وقلقه الوجودي»(٣) . تضيء فكرة التضايف بين الفني والدلالي في تشكيل مرجعية النص الروائي ، قضية تجاوز هذه الأخيرة لأي مرجعية واقعية ذات أساس تجريبي ومادي ملموس ، كما تؤكده الأنطروبولوجية الأدبية ؛ حيث «يمكن للواقع أن يعاد إنتاجه في النص التخييلي ، لكن من أجل تجاوز حقيقته»(٤) .

---

(1) Krysinski, carrefours de Signes, p: 28.

(٢) د . حميد لحمداني ، الرواية العربية بين الواقع والمحتمل ، ضمن : الرواية العربية في نهاية القرن ، مرجع مذكور ، ص : ١٤١ .

(3) Krysinski, carrefours de Signes, p: 29-30.

(٤) فولفغانغ إيزر ، التخييلي والخيالي ، مرجع مذكور ، ص : ٢٠ .

من هنا ، فإذا كان «الوهم المرجعي» يساهم في «تجاوز الحقيقة» الخارج نصية ، كما سبقت الإشارة ، فإن «الكثافة المرجعية» تعمق ذلك التجاوز ، وتفتح النص الروائي على دلالات متعددة وأنساق معرفية مختلفة ، فتجعل الكثافة المرجعية الفعلَ التخييليَّ محكوما بـ «خدعة مصنوعة»[1] ، وليس محاكاة مطابقة لما هو خارج نصي .

يظهر بالملموس أن تكثيف المرجعية الخارج نصية يُؤسس النص الروائي على فعل الخلق الفني لمرجعيته الخاصة . لهذا يبني النص الروائي عالمه التخييلي وفق جمالية الإرجاع الذاتي ،أي الارتباط بمرجعيته النصية الخاصة ، فتصير هي العالم المرجعي للنص الروائي ؛ لأنه «لا يمكن تشكيل عالم متخيل وفهمه دونما إرجاعه إلى مقولات التقاطه للعالم»[2] . بيد أن الإرجاع هنا يحرر المرجعية النصية للرواية ، عبر عملية التكثيف ، من طابعها المباشر من جهة ، ويفتحها على عوالم دلالية فكرية وشعورية متنوعة من جهة ثانية ؛ لأن «العالم الرمزي للنص يولج ضمنه العالم المحسوس ويفيض عنه ، أي أنه يشتق منه عالما ممكنا يتميز بشكل فني يرن بالتفكير والتدبر والإحساس»[3] .

تسعف هذه الفكرة في القول بأن الكثافة المرجعية تبني النص الروائي وفق جمالية «التمثيل التشويهي»[4] ، بلغة «أورباخ» (*E. Auerbach*) ، باعتباره التمثيل الذي يضع في الحسبان خصائص الجنس الروائي ومميزات النوعية ؛ حيث تصير الكثافة المرجعية بانية للنص الروائي بناء على خاصيتي الانفصال والاتصال . في الخاصية الأولى تنفصل مرجعية النص الروائي عن «بلاغة التطابق» ، فتصبح مرجعية نصية تحكمها جمالية الممكن والمحتمل . وفي الخاصية الثانية تُبْنى المرجعية النصية وفق جمالية النوع التي تتحقق بموجبها المرجعية النصية في ظل المكونات البانية للنص الروائي والمؤسسة له ، ما دام النص الروائي «لا ينقل الواقع الفعلي مباشرة ، بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع»[5] ؛ سواء

---

(١) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع مذكور ، ص : ١٢ .

(2) Y. Reuter, L'analyse de récit, op, p: 100.

(٣) د . أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ٢٣ .

(٤) ايريش اورباخ ، محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب ، ترجمة : محمد جديد ، الأب روافئيل خوري ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ١٩٩٨ ، ص : ٣٠٠ .

(٥) مقدمة : الوجود والزمان والسرد ، مرجع مذكور ، ص : ٣١ .

أكانت مقتضيات خطابية أم حكائية أم لغوية ، فتتماسك جميعها في بناء متآلف العناصر والمكونات ، بناء تؤطره الرموز والفجوات والشقوق . لذلك تساهم الكثافة المرجعية في تفعيل محفل التلقي ، واستدعاء القارئ بقوة للتفاعل مع ما قاله النص بشكل مكثف ورمزي ، ومع ما لم يقله ، وإن كان «ما يقوله النص يهم أكثر مما أراد الكاتب قوله»[1] . هذا يعني أن الكثافة المرجعية تتجاوز مبدأ التوضيح في تشييد المرجعية النصية صوب جمالية التلميح ، لأنها مرجعية مبنية بجمالية «الانحراف» عن المنطق اللغوي المألوف ؛ من منطلق أن «النموذج الأدبي هو نموذج لغوي أو لساني بالدرجة الأولى ، لكنه من التكثيف والتشويش بحيث يخرق منطق المعيارية السيمانطيقية فيشغل القارئ بذاته قبل أن يشغله برسالته»[2] .

تتقدم الكثافة المرجعية – حسب هذا القول- أداة مساهمة في بناء النص الروائي من زاوية الإنتاج ، وعنصرا يعمق علاقة التفاعل بين النص القارئ من زاوية التلقي . وهذا يجعل «الكثافة» آلية فنية لبناء مرجعية النص الروائي وفق جمالية التصنيع والإخفاء ، لأن «المرجعية قيمة حاسمة في بناء النصوص قد تبهت وقد تختفي لكنها لا تضمحل ولا يمكن الاستغناء عنها أبدا ، وليس من شأن النص الأدبي أن يقدم مرجعياته على طبق من فضة ، لكنه يقدم ما يساعد على اكتشافها أو الوصول إلى تحقيقها»[3] . يظهر أن الكثافة الروائية تساهم في خلق مسافة دلالية وجمالية بين المرجعية النصية والخارج نصية ، وتبني المرجعية النصية وفق جمالية التشويش ؛ حيث «إن المشروع الروائي ذاته ، هو الذي بطبيعته يكون تضليلا وانحرافا للفكر»[4] .

يفضي هذا الفهم إلى الإقرار بأن الكثافة المرجعية تبني النص الروائي بناء على قوانينه السردية الداخلية ؛ أي القوانين التي تجعل العالم المسرود المتخيل يعبّر عن مرجعية ما ، لكنه لا يعبّر عن نقلها نقلا موضوعيا ومباشرا . وهذا ما يدفع للتفكير

---

(١) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع مذكور ، ص : ١٣٠ .

(٢) د . محمد خرماش ، النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل ، فكر ونقد (مجلة) ، ع ٦٧ ، مارس ٢٠٠٥ ، ص : ٤٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٤٨ .

(٤) بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ١٨٠ .

في «الانتقاء» المتصل بالفعل التخييلي ، ليغدو «الانتقاء» عنصرا متصلا وظيفيا بالكثافة ؛ من منطلق أن «كل نص أدبي يتضمن حتما عملية انتقاء من الأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية التي توجد كمجالات مرجعية خارج النص»(١) . يتضح أن الانتقاء مُفكّر فيه من زاوية جعل «العلامات» الداخل نصية متصلة بأنساق متنوعة الدلالة ومختلفة الهوية ؛ لكنه اتصال التكثيف الرمزي الذي يتلاءم مع العناصر المميزة للتخييل الروائي ، ويمنح المرجعية النصية طابع التميُّز الخاص ؛ لأنه «لا يمكن للعالم التخييلي أن يستقل بذاته إلا إذا بنى عوالمه استنادا إلى قوانينه لا إلى قوانين الواقع»(٢) . نفهم من هذا القول أن الكثافة المرجعية تساهم في بناء مرجعية النصي الروائي من منظور داخلي ؛ أي بناء على العناصر والمكونات النصية التي تشكل الرواية . وهذا يساعد على إمكانية تنوع المرجعيات النصية وتعددها في النص الروائي ، وإن كانت بعض المكونات والعلامات النصية ترجح إمكانية هيمنة مرجعية نصية على غيرها من المرجعيات .

إذا سلمنا بأن «العالم يكتب بملايين الأساليب»(٣) ، وبأن «الفن هو تكشف العمل بوصفه اختلافا»(٤) ، فسيتبين أن الكثافة المرجعية هي المسؤولة عن مقولة تعدد مرجعيات النص الروائي واختلافها . كما يظهر أن الكثافة المرجعية عنصر مساهم في تحقيق «أدبية» النص الروائي ؛ سواء على مستوى بناء مرجعية نصية متميزة ونوعية ومختلفة عن غيرها من المرجعيات المعروضة في نصوص روائية أخرى ، أم على مستوى التلقي المفضي لعملية تفاعل بين النص والمتلقي . إنه تفاعل يمكّن من فتح مسارات تدليل متعددة ومتنوعة لعناصر ومكونات وعلامات المرجعية النصية المعروضة ، لأنه «بقدر ابتعاد الدوال عن مرجعيتها في سياقاتها الأدبية المنزاحة ، تتحقق أدبية النص ، وما يتبعها من إثارة المتعة والإدهاش في المتلقي»(٥) .

(١) فولفغانغ إيزر ، الخيالي والتخييلي ، مرجع مذكور ، ص : ١١ .

(٢) أمبرتو إيكو ، ست نزهات في غابة السرد ، مرجع مذكور ، ص : ١١ .

(3) R. Bourneuf - R. Ouellet, L'univers du Roman, op, p: 242.

(٤) هيوسيلفرمان ، نصيات : بين الهرمينوطيقا والتفكيكية ، مرجع مذكور ، ص : ٢٠٨ .

(٥) د . حسام الخطيب – د . بسطاوسي محمد ، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية ، مرجع مذكور ، ص : ٤٥ .

إن ما يمكن تأكيده ، في ضوء المعطيات السابقة ، هو أن الكثافة المرجعية تمنح النص الروائي طابع التميز النوعي بناء على محفل الإنتاج ، ثم تمنحه خاصية الانفتاح الدلالي والتعدد المعرفي بناء على محفل التلقي . لذلك تنتج الكثافة المرجعية نصاً روائياً بمواصفات فنية وتقنية ودلالية خاصة ، فتتحرر المرجعية النصية من «وهم» التطابق مع أي مرجعية خارج نصية بناء على طبيعة اللغة غير العادية المتوسلّ بها في تشييد النص الروائي ، وهو ما دفع «ريتشارد أوهمان» (*R.Ohman*) إلى القول : «إن الأعمال الأدبية خطابات عطلت فيها القوانين الإنشائية الاعتيادية»(١) ، وتعد آلية «الكثافة» المرجعية من العناصر المساهمة في عملية «التعطيل» هاته .

- تركيب:

إن المشروع التفصيلي لـ «كريزينسكي» للنمذجة المرجعية المشكلة للنص الروائي يعتبر مشروعاً نموذجيا لمقاربة بناء مرجعية النص الروائي . وإذا كان هذا المشروع نهجا نقديا سنعتمده لمقاربة النصوص الروائية المقترحة للدراسة ، فيجدر بنا أن نبدي حوله ملاحظات ، ونستخلص منه نتائج ، منها :

- إذا كانت النمذجة المرجعية جزءاً من استراتيجية بناء النص الروائي ، فإنه من الإجحاف اعتبارها العنصر الخطابي والسردي الوحيد المساهم في تقوية هذه الاستراتيجية . لذلك يلح «كريزينسكي» على تداخل جميع النمذجات ،المشار إليها سابقا ، للمساهمة في تشكيل النص الروائي ، ما دام أثر تلك النمذجات «يمر عبر الملفوظات ، والمحكيات ، والبنيات الشكلية أو الخطابية التفضيلية»(٢) .
- إن النمذجة المرجعية بعناصرها الخمسة تساهم في تكوين فكرة عميقة عن عوالم النص الروائي ، فيتم بناء أنساق متعددة الامتدادات . وهذا يعني قدرة هذه النمذجة على بناء مرجعية نصية يتفاعل فيها الجمالي والدلالي ، ضمن سيرورة حكائية دينامية تحكمها بنية الجنس الروائي وانتماؤه النوعي .
- إن العناصر الخمسة المشكلة للنمذجة المرجعية تشتغل بنوع من التعالق ، رغم

(١) أورده : والاس مارت ، نظريات السرد الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٢٤٢ .

(2) *Krysinski, Carrefours de Signes, op. p: 30.*

الفصل الإجرائي بينها ، وإن كان تعالقها النصي قد يطرح إشكالا نظريا أساسه التداخل الذي قد يقع بين تلك العناصر الخمسة ؛ الشيء الذي يسوغ نظريا و تطبيقيا عملية الفصل الإجرائي بينها .

- نلاحظ أن جل العناصر المنتمية للنمذجة المرجعية تعبر عن تمثل مرجعية خارج نصية توهم المرجعية النصية للرواية بوجودها وتحققها ، بالرغم من أنها مجرد عالم مرجعي وهمي . لذلك يبقى فعل التأويل والتلقي والإنتاج ، ضمن مشروع السيميائيات التطورية ، عاملا لاستجلاء المكونات الدلالية النصية في سيرورة تشكلها داخل النص الروائي ، لأن «الرواية ليست موضوعا جماليا محددا ، فـ «جمالها» يستقر في ديمومة بنائها وتفكيكها»[1] .

---

(1) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 58.

٣ - قوانين تشكل مرجعية النص الروائي:

يكشف اعتماد «كريزينسكي» على السيميائيات التعاقبية في قراءة النص الروائي عن الرغبة القوية في تجاوز المقاربة النقدية السكونية لهذا النص ، لأنها مقاربة تجعل النص الروائي مجرد «عينة» إبداعية يجب إخضاعها لـ«مجهر النقد» ضمن لحظة ثابتة . لذلك اقترح «كريزينسكي» قوانين خاصة لقراءة النص الروائي من زاوية تطوره وديناميّة عناصره البانية ؛ سواء كانت نصوصا روائية موازية له ، أم سابقة عليه . لذلك يشتغل النص الروائي وفق مقولة «السّعة» المختصة بمدى رحابة النص الروائي في تقديم مرجعية نصية يؤسسها فعل الجدة والتطور حينا ، وفعل القِدم والثبات حينا آخر . أما مقولة «الامتداد» فترتبط بالموقع الذي تشغله المرجعية النصية للرواية في علاقتها بغيرها من مرجعيات نصوص روائية أخرى من زاوية الإضافة ، أو إعادة الاشتغال على مرجعية سبق تداولها نصيا في نصوص روائية سابقة . إن هذا يجعل من مقولتي «السعة» و«الامتداد» مقولتين محوريتين في عملية التعاقب الروائي ، ومقولتين متصلتين بالعوالم المؤسسة للنص الروائي ، كما تبلورها فعالية السارد والمرجعية المُسرَّدة ، باعتبارهما عنصرين موجهين للفعل الروائي بناء على مبدأ «المواجهة بين السارد وبين الشيء المسرود المسمى مرجعا»(١) . إنها المواجهة التي يمكنها أن تفرز مرجعية نصية وتبنيها وفق جمالية «التقليد» أو «التجديد» ، وهذا ما يوحي به كلام «كريزينسكي» حين يقول : «إن تطور الرواية يمكن أن يتصور باعتباره علاقة تجمع ثلاثة قوانين : قانون التكرار ، وقانون الإشباع ، وقانون التحول»(٢) .

يظهر جليا أن ثمة ثلاثة قوانين تعبر عن مدى تطور النص الروائي ، وتحكم دينامية «علاماته» المتنوعة ، وتبني مرجعيته النصية . فما المقصود بهذه القوانين؟ وما هي العناصر النصية التي يمكن الاحتكام إليها لضبط اشتغال هذه القوانين الثلاثة لبناء مرجعية النص الروائي؟

---

(١) كريزينسكي ، من أجل سيميائية تعاقبية ، عرض : عبد الحميد عقار ، مرجع مذكور ، ص : ١٦٢ .

(2) Krysinski, Carrefours de Signes , op, p: 84.

٣-١- قانون التكرار: (*Loi de la répétition*)

تحمل مقولة «القانون» في جوهرها التنظيم والإلزام ، وتنطوي مقولة «التكرار» على الالتزام والثبات . لذلك فربط المقولتين بالنص الروائي في سياق تشكُّله تجعله نصا ملزما بالخضوع لتنظيم سردي منمَّط ومستهلك ، وبمراعاة ثبات الذائقة النقدية التي تقبل المرجعية النصية غير المحكومة بجمالية التحريف ، لأن«الذائقة التقليدية في إنتاج الأدب تتغير ببطء»[١] . من هنا فإن بناء مرجعية النص الروائي وفق قانون التكرار يقوم على استعادة قضايا لا تخلخل الذائقة المألوفة في تشييد المرجعيات النصية ، مما يهدد بتكرار موضوعات مطروقة ، وعرض مرجعيات متداولة ضمن إطار نصي ملتزم بالخصائص المميزة للنص الروائي ، باعتبارها خصائص «مقدسة» لا يجب خرق نظامها و«تدنيسه» عبر جمالية التحريف . ولهذا فإن «الفضاء النّصي يكون تكراريا عندما يكون مقيدا بعودة نفس التشكلات التيمية (الموضوعاتية) والشكلية (المتداولة قبل إنتاجه)»[٢] .

بهذا الاعتبار ، فإن ما يتغيّر أثناء بناء مرجعية النص الروائي هو ما يمكن تسميته بـ«المكون الموضوعاتي المرجعي» للمرجعية الروائية ؛ أي أن مبدعاً ما قد يعالج في روايته قضية متصلة بـ«المرجعية الفضائية» ، ولنفترض أنها مرجعية الفضاء الريفي (القروي) ، فإن «قانون التكرار» يجعل مبدعاً آخر يبني نصه الروائي بناءً على نفس المرجعية لكن بمعالجته لأحد المكونات المرجعية التي قد تكون مخالفة لموضوعة نص روائي آخر يعرض نفس المرجعية . يمكن لهذا الكلام أن يثير إشكالا معرفيا يتعلق بمدى التجدد وسعته من داخل التكرار ، لأن مرجعيات النص الروائي يصعب عرضها نصيا بطريقة مطابقة لبعضها في عدة نصوص روائية . ولتفادي هذا الإشكال النظري وجبت الإشارة إلى أن تكرار مرجعية النص الروائي يجب النظر إليه من زاوية إعادة المكونات المرجعية المعروضة دلاليا وفنيا ، بالرغم من «أن الفن الروائي هو فن السبر أو كشف الأسرار»[٣] . إن الوجه الآخر لهذه الفكرة هو أن الفن الروائي بمرجعياته المعروضة هو تكرار واستعادة لمرجعيات متداولة ، إذا لم يرْقَ المبدع الروائي إلى كشف

---

(١) د . عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٨١ .

(2) Krysinski, Carrefours de Signes , op, p: 84.

(٣) ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص :٧ .

وسبر الكون المرجعي غير المطرُوق وهو يبني مرجعية نصه الروائي . وكأننا بـ«ألبريس» هنا يؤكد على أن المرجعية النصية تُبنى وفق جمالية الانجذاب إلى مكون مرجعي دون غيره ، بناء على مفهوم «الجاذب» (*attracteur*) بتعبير الدكتور حميد لحمداني[1] ، وبالتالي فإن الانجذاب الروائي إلى مكون مرجعي سبق عرضه في نص روائي معين يجعل المرجعية النصية المشيَّدة خاضعة لقانون التكرار .

لهذا عندما يشير «جان ريكاردو» إلى قانون التكرار فإنه يربطه بقضية تكرار التعبير ، لأن المرجعية النصية للرواية مهما كانت جدَّتها فإن عرضها نصيا يقوم على استثمار تعابير متداولة وسابقة في المنجز الإبداعي والروائي ، لأن «الإبداع التعبيري الدائم تقابله فكرة أن كل تعبير استعمل إنما هو تعبير بال ، ذلك أن الاستعمال الثاني له سيتكئ على الأول ، وسيجعل منه نموذجا»[2] . إن هذا الإقرار بتكرار التعابير في بناء مرجعية النص الأدبي ، ومنه مرجعية النص الروائي ، يمكن النظر إليه في سياق ترسيخ الوعي بـ«الصنعة الفنية» لمرجعية النص الروائي وفق أداء تعبيري غير جديد ، بيد أنه يدعم الأفق الجمالي للنص من زاوية «تناصية» مع غيره من النصوص الإبداعية الأخرى .

وإذا كان «كريزينسكي» يغيّب الحديث عن قضية اختلاف المكونات النوعية لمرجعية النصوص الروائية رغم قانون التكرار ، فإنه يركز على «تكرار» التيمة والشكل الروائيين أثناء تشييد المرجعية النصية . وهذا التصنيف يسهل عملية إدراك استجابة مرجعية النص الروائي لقانون التكرار ، ويُيسّر مأمورية ضبط حدود «الالتزام» بهذا القانون ، انطلاقا من زاوية التنظيم التيمي الذي يسمح قليلا بخرق سلطة التكرار في سيرورة الإبداع الروائي ، لأنه يستحيل الحديث عن «تطابق» و«تكرار» كلي بين نصين أو نصوص روائية متعاقبة أو متعاصرة في جميع مكوناتها النصية البانية للمرجعية المعروضة . فضلا عن زاوية التنظيم «الشكلي» الذي تبدو معالم تكراره نصياً أمراً وارداً ، من منطلق «أن الكتابة هي مؤسسة اجتماعية لها قوانينها وأعرافها ،

---

(١) سبقت الإشارة إلى ذلك ، أنظر : الفصل الثاني ، خاصة المحور المعنون بـ«النص الروائي والكثافة المرجعية» . .

(٢) جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ١٩٤ .

ويصبح النص فرعا منها بقدر خضوعه وتبنيه لهذه القوانين والأعراف والتقاليد»[١] .

تُعَبر مقولة «الخضوع» عن إلزامية فعل التكرار ، فيخضع بذلك الإبداع الروائي للتكرار ضمن نفس الشروط البنائية (الشكلية) للنص الروائي إنها عناصر بنائية شكلية تُلزم الروائي بضرورة الخضوع إليها ، سواء كانت عناصر خطابية أم تقنية لغوية تُعَّد المسؤولة عن كينونة النص الروائي وتشكُّله ؛ حيث «إن بناء نص ما ، معبِّراً عن كون دلالي ما ، يستند إلى القواعد التي يفرضها فعل القص كنشاط إنساني عام ، أنتج ، عبر تاريخه الطويل ، أشكالا كونية تشتغل كتحديد لكُنْه النص وجوهره ، كما تشتغل كإرغامات تحدد له اتجاهاته ومصائره بشكل مسبق»[٢] . إن قانون التكرار بهذا المعنى يحمل في طياته عوامل إنتاجية يمكنها أن تولد «أشكالا جديدة» في مسار النص الروائي التطورية ، لكنها تصير بدورها أشكالا قائمة على التكرار المستمر والدائم . لهذا يتعذر على الروائي تشكيل مرجعية نصية للرواية خارج الاحتكام لقواعد الكتابة السردية ومقوماتها من سارد وشخصيات وأحداث وزمن ومكان . . . ، لأن «الرواية كيفما كان شكلها فهي حكي وسرد»[٣] بتعبير «ميشال ريموند» المشابه لتعبير «بورنوف» و«أويلي» : «إن الرواية هي قبل كل شيء سرد»[٤] .

يتضح أن قانون التكرار يساهم في صياغة مرجعية النص الروائي وفق مبدأ استعادة «الشكل» المتداول ، وإنتاج «قضايا» مرجعية جديدة سبق تداولها . وهذا ما يجعل قانون التكرار يطرح إشكالا ابستمولوجيا متمفصلا إلى مستويين ؛ الأول يتعلق بعدم القدرة على الإحاطة المعرفية بكافة الإنتاجات الروائية ومختلف المرجعيات التي تعرضها وتتمحور حولها ، مما يفضي إلى إمكانية «تكرار» بناء مرجعيات نصية سبق تداولها . والمستوى الثاني يرتبط بقضية التصور الأجناسي الذي يدفع إلى جعل النص الروائي ملتزما بالخصائص المميزة للجنس الروائي ، مما ينجم عنه تكرار نفس البنيات الشكلية الخاصة بإنتاج النص الروائي ، فيكون محكوما بضوابط خاصة

---

(١) د . ميجان الرويلي – د . سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٢ ، ص٢٦١ .

(٢) سعيد بنكراد ، النص السردي : نحو سيميائيات للإيديولوجيا ، مرجع مذكور ، ص : ٢٥ .

(3) M. Raimound, Le roman, op, p: 19.

(4) R. Bourneuf - R. Ouellet, L'univers du Roman, op, p: 28.

يلزمها الجنس الروائي المتعالي عن حدود الفردية الضيقة .

ويمكن القول إن «قانون التكرار» يساهم في إبراز أهمية بعض المرجعيات النصية وما تحيل عليه مدلولات علاماتها النصية أو السياقية ، وذلك جراء الاهتمام بتشكيل تلك المرجعيات الروائية في بناء نصي محكوم بدلالات خاصة تفرضها المرجعية المعروضة ،بما يعني أن «قانون التكرار» يفسح المجال لهيمنة مرجعيات نصية دون مرجعيات أخرى . وإذا كان تكرار المرجعية النصية برمَّتها أمراً غير ممكن تحققه كلياً ، فيمكن الحديث عن تكرار جزئي ؛ خاصة على المستوى التيماتي ، مادامت الكثير من المكونات الشكلية للنص الروائي يمكن تكرارها بشكل كبير ، مما يجعل «فعل الكتابة تاريخاً يتكرر»[1] .

إن ضبط مظاهر «التكرار» في تجليها النَّصي لا يتحقق إلا من خلال فعل التّلقي ؛ أي إن القارئ يدرك تلك المظاهر حينما يتفاعل مع النص الروائي ، ويبدأ بممارسة الفعل التأويلي لبناء دلالات المرجعية النصية للرواية انطلاقا من مبدأين : مبدأ النصية الداخلية ، ومبدأ التجريبية الإنسانية . في المبدأ الأول يعمل القارئ على استحضار نصوص سابقة ؛ سواء في بنائها السردي ، أم في عالمها الدلالي . إن القارئ في استحضاره ذلك يحاول عزل النص بوصفه عينة للدراسة ، فيعمل على ربطه بنصوص أخرى يتقاطع معها في التشكيل النصي ، أو يتوهم – أي القارئ– أنه أمام نص مكرور في بنائه الشكلي ، من منطلق «أن كل صياغة لحدث ما إنما هي صياغة فريدة لا يعاد إنتاجها بل تدرك باعتبارها نسخة تندرج ضمن نموذج يجعلها قابلة للإدراك»[2] . أما في المبدأ الثاني ، فتتوجه القدرة التأويلية للقارئ صوب إبراز العلاقة التي تُقِيمها المرجعية النصية بـ«الإنسان» النصي ؛ أي الذات المتخيلة التي يمكن تأويلها ، مما يجعل المرجعية متكررة باستمرار يحكمها الثابت الإنساني والمتغيِّر الموضوعاتي ، لأن الرواية «تصاحب الإنسان على الدوام وبإخلاص»[3] . إن إخلاصها هذا جعل «هايدن وايت» (*Haydin white*) يولي أهمية قصوى للوجود

---

(1) R. Bourneuf. R. Ouellet, L'univers du Roman, op, p: 239.

(٢) سعيد بنكراد ، النص السردي : نحو سيميائيات الإيديولوجيا ، مرجع مذكور ، ص : ٢٧ .

(٣) ميلان كونديرا ، فن الرواية ، مرجع مذكور ، ترجمة : بدر الدين عرودكي ، المجلس الأعلى للثقافة مصر٢٠٠١ ، ص : ٨ .

الإنساني في النص السردي ، بالمقارنة مع البناء الجمالي لهذا الوجود ، فيقول : «إن أي تمثيل سردي لأحداث هو مشروع فلسفي عميق ، بل يمكن القول ، إنه مشروع أنتربولوجي أصيل ، ولا يهم إن كانت هذه الأحداث التي تحيل على مراجع مباشرة للسرد ، واقعية أو متخيلة ، المهم هل يمكن اعتبارها أحداثا إنسانية نموذجية»(١) . بهذا المعنى سيظل «قانون التكرار» ملازماً للنص الروائي على مستوى مرجعيته النصية ؛ لأنها مرجعية متصلة بالإنسان النصي وبكينونته وبوجوده بشكل عام ، ويظل الاختلاف قائما في كيفية بناء النص الروائي ؛ لأن ««أعمال» الإنسان هي المادة الأولية للإبداع الروائي»(٢) .

٣- ٢- قانون التَّشَبُّع: (*Loi de la saturation*)

يتموقع هذا القانون بين عتبتي «التكرار» و«التحول» ، لأن «الفضاء النصي يكون متشبعا عندما لا يكون تكراريا»(٣) ؛ أي عندما يصير مقترنا بالإضافة من داخل الثبات . وبذلك يصبح النص الروائي ، بعناصره الخطابية والبنائية ، قادرا على تعميق إعادة الخصائص المميزة لهذا النص من منظور ترسيخها ، وتأكيد أهميتها في بناء مرجعية النص الروائي ؛ لأن الفضاء النصي يكون متشبعاً «متى لم يعد قادرا على أن يبرز السمات الأسلوبية المكررة باعتبارها علامات خلافية»(٤) . يستند منطق هذا التمييز بين التشبع والتكرار على مدى قدرة الروائي على خلق «أسلوبه» الخاص ، وبالتالي فإن انعدام القدرة على الانتقال من التماثل إلى الاختلاف الأسلوبي في بناء مرجعية النص الروائي وعلاماتها الدالة يفضي إلى الخضوع لقانون التشبع ، وإن كان هذا الأخير لا يقف عند حدود «السمات الأسلوبية» للنص الروائي ، بل يتجاوزها إلى كل السمات البانية للمرجعية النصية للرواية .

ويَطرح قانون التشبع مرجعية النص الروائي أمام قضية التنويع ؛ حيث الحديث عن التشبع لا ينفصل عن «حقيقة» ينتجها النص الروائي ، باعتبارها «حقيقة»

---

(١) ضمن : محمد بوعزة ، هيرمينوطيقا المحكي ، مرجع مذكور ، ص : ٤٥ .

(٢) ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٢٥ .

(3) Krysinski, Carrefours de signes, p: 85.

(٤) كريزينسكي ، من أجل سيميائية تعاقبية ، مرجع مذكور ، ص : ١٦٨ .

نسبية ، يبينها النص وفق خصائصه التخييلية الخاصة ، لأن «حقيقة النص . . مكونة من ذلك الشيء الذي ينتجه النص»[1] . إن هذا يجعل حالة «التشبع» مقترنة بلحظة إدراك التميّز والإضافة ، وذلك بالنظر إلى المرجعية النصية وكيفية بنائها في تميّز نوعي عما سبقها ، وإضافة نوعية لغيرها من المرجعيات النصية في المنجز الروائي . لهذا قد تتمركز نصوص روائية حول مرجعية واحدة ، لكنها تختلف عن بعضها جراء تشبعها الناجم عن طبيعة البناء النصي للمرجعية المعروضة .

من هنا يكون قانون التشبع متحكما في الاكتشاف والإضافة التي يحققها النص الروائي على مستوى بناء مرجعيته النصية ، وهو ما تحدث عنه «كونديرا» (*M. Kundera*) مبرزا مظاهر التشبُّع التي أحدثها عدة روائيين غربيين ، بالرغم من ارتباط نصوصهم الروائية بمرجعية واحدة هي مرجعية «الإنسان في الوجود» . تبعا لذلك يظهر أن الرواية مع «سرفانتيس» (*Cervantes*) تأسست على مرجعية «المغامرة» فـ«تساءلت عما هي المغامرة» الإنسانية في الوجود ، واتجهت الرواية مع «صموئيل ريتشاردسون» (*S.Richardson*) «للكشف عن الحياة السردية للمشاعر» الإنسانية فبُني نص الرواية على المرجعية النفسية والشعورية ، وأبرزت الرواية مع «بلزاك» (*Balzac*) «تجذر الإنسان في التاريخ» فتشكل نص الرواية على مرجعية «التاريخ الإنساني» ، واكتشفت الرواية مع «فلوبير» (*Flaubert*) «أرض الحياة اليومية» للإنسان ليستثمر نص الرواية مرجعية «اليومي» ، وأفصحت الرواية مع «تولستوى» (*Tolstoi*) عن «تدخل اللاعقلاني في القرارات وفي السلوك البشري»[2] فقام النص الروائي على مرجعية «المسكوت عنه» في الكائن البشري . إن ما قدمه «كونديرا» يفيد في القول إن قانون التشبع يفتح مرجعية النص الروائي على التعدد بالرغم من ارتباطها بعنصر واحد مشترك بين مرجعيات روايات مختلفة . هكذا يساهم التشبع في تعميق الوعي بمجال مرجعي ما كما يعرضه النص الروائي ، وفي خلق التميُّز المرجعي للنص الروائي في ظل ذلك الوعي . لهذا يظل تحقيق التميُّز المرجعي للرواية في ظل قانون التشبع نابعا من «التدبير الذاتي» للمرجعية النصية كما يعبِّر عنه قول «ألبريس» : «فقد كتب كل من راسين وبرادون وكورناي حول موضوع واحد مأسي

---

(١) فولفغانغ إيزر ، التخييلي والخيالي ، مرجع مذكور ، ص : ١٥ .

(٢) ميلان كونديرا ، فن الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٨ .

مطبوعة بشخصيتهم الخاصة»[١] .

ويمكن القول إن التشبع يأخذ «الاتساع» مقابلاً له عند الروائية والناقدة الأمريكية «آناييس نن» ، باعتبار «الاتساع» مفهوماً يقوم بدور هام في إبراز كفاءة المبدع في الخلق والإنتاجية ، مما ساهم في التحسيس بأهمية الإبداع في ظل مسار لا يكف عن إعادة إنتاج بنيات ومرجعيات نصية سابقة . لذلك فـ«الكاتب الخلاق هو الذي يعلم العقل الإنساني الاتساع والتحرر»[٢] ، وإن كان «الاتساع» ، هنا ، متصلاً بعملية الإدراك ، ولكن يمكنه أن ينسحب على عملية الإنتاج النصي .

٣-٣ - قانون التحول: (*Loi de la métamorphose*):

يميِّز «كريزينسكي» قانون «التحول» عن قانوني التكرار والتشبع ، المتحدَّث عنهما سابقا ، فيقول : «يكون الفضاء النصي تحوليا عندما يحدد تشكلات تيمية وشكلية جديدة ، فتقف في الجانب الآخر للتكرار والتشبع السابقين في الفضاء النَّصي»[٣] . يتضمن هذا القول تأكيد خاصية التجديد المصاحبة لقانون التحول ؛ حيث تصاغ مرجعية النص الروائي ببناء تيماتي (موضوعاتي) وشكلي غير مسبوق ، مما يخلص الرواية من سكونها وتقليديتها ،لأنها تصير مرهونة بالتحول الدائم المفضي إلى تجددها مبنىً ومعنىً . لذلك نجد الناقد الأمريكي «روجر آلن» (*A. Roger*) يقرن الوجود الروائي بالتحول المتصل بالتجديد ، فيرى «أن الموضوع الأساسي للرواية ، هو التجديد المستمر»[٤] ، ليصير التجديد مرادفا لوجود «تحوّل» نوعي في بناء مرجعية النص الروائي . إنه منحى يجعل التحوّل مقترنا بالتجديد الذي سار عليه المبدعون الروائيون في حديثهم عن الرواية ، مثلما هو الأمر مع الروائي المصري «إدوار الخراط» الذي ينظر إلى الرواية من زاوية التحول ، مما يفضي بالضرورة إلى تحول وتجدد في مرجعيتها النصية ، وفي كيفية بناء هاته المرجعية ، مادامت «الرواية دائما في حركة تجدد

---

(١) ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٢٢٣ .

(٢) أناييس نن ، رواية المستقبل ، مرجع مذكور ، ص : ٢٣٤ .

(3) *Krysinski, Carrefours de signes, p: 85*

(٤) روجر آلن ، الرواية العربية ، مرجع مذكور ، ص : ٢٢ .

مستمر»[1] . إن تعبير «الخراط» يلح عليه كثيرا «ميخائيل باختين» (*M. Bakhtine*) الذي يرى أن «الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين»[2] .

إن التجدد من صلب حركية الرواية ونموها وتطورها الدائم ، فيغدو التجدد دالا على «تحول» نوعي يعرفه النص الروائي على صعيد تشييد مرجعيته . وذلك رغبة في ارتياد عوالم مرجعية غير مألوفة لدى المتلقي ؛ سواء كانت عوالم دلالية تفرزها المرجعية النصية أثناء التلقي والتأويل ، أم عوالم بنائية مرتبطة بطرق تشييد المرجعية النصية للرواية ، انسجاما مع الرأي القائل بأن «وظيفة الفن هي أن يجدد إدراكنا . أن نكف عن رؤية ما تعودنا أن نراه»[3] .

يكشف قول «أنابيس نين» عن صيرورة نوعية للنص الروائي في مساره التطوري ؛ حيث يظهر أنه نص محكوم بتدبير معرفي دقيق ، لأن غايته إنتاج «عالم سردي» جديد تبرزه المرجعية النصية المعروضة في تكوينها السردي الدلالي وبنائها الفني والجمالي . وبذلك يصير قانون التحول مؤطرا بمقولة الاكتشاف ؛ سواء بالنسبة للمبدع الراغب في اكتشاف عوالم مخفية الوجود الخاص أو العام وتشييدها في مرجعية نصية ، ما دام الأدب «يعتبر أحد الوسائل المهمة التي تساعد الإنسان على البحث عن وجود جديد لنفسه»[4] ، أم بالنسبة للمتلقي الذي يطمح للاستفادة من النص الروائي استفادة مزدوجة طرفها الأول يحكمه مبدأ التحفيز على بناء الدلالات المتعددة التي يفرضها النسق الرمزي للمرجعية المعروضة ، جراء تفاعل القارئ مع تنظيم نصي جديد في كثير من عناصره التيماتية والشكلية . أما طرف الاستفادة الثاني فهو محكوم بمبدأ توسيع البناء الدلالي ، عبر ربط مرجعية النص الروائي

---

(١) مجموعة من الكتاب ، الإبداع الروائي اليوم ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص :١٠٢ .

(٢) ميخائيل باختين ، الملحمة والرواية ، ترجمة : جمال شحيد ، معهد الإنماء العربي- بيروت والهيئة القومية للبحث العلمي- طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص : ١٩ . ونجد تكرارا لهذه الفكرة في أكثر من موضع داخل الكتاب .

(٣) أنابيس نن ، رواية المستقبل ، مرجع مذكور ، ص : ٣٧ .

(٤) د . حميد الحمداني ، نظرية قراءة الأدب وتأويله : من المقصدية إلى المحصلة ، مرجع مذكور ، ص :١٣ .

بمدلولات خارج نصية متصلة بما هو ثقافي أو معرفي أو حضاري أو بيئي . . إلخ[1] .
إن هذا ما يؤكد فعلا خضوع المرجعية النصية للرواية لقانون التحول الدال على حركية الفعل الروائي ، حيث «الفعل يعني ، دائما ، القيام بشيء معين في سبيل أن يحدث شيئا آخر ما في العالم»[2] . ولن يكون هذا «الإحداث» سوى خلق مظهر حركي ينتج التجدد في مرجعية النص الروائي ، ويتجاوز «تكرارها» و«إشباعها» . لذلك سيكون المبدع الروائي ملزماً بالتجديد والتجاوز ، من منطلق «أن النص التطوري للرواية الحديثة لا ينكتب بطريقة خطية»[3] .

وإذا كان قانون التحول يعبِّر عن التطور والتجديد ، فإنه قانون يؤسس لفعالية إنتاجية قوامها الابتكار ؛ حيث يغدو النص الروائي مشيِّدا لمرجعية نصية لم تكتشف من قبل على مستوى الدلالات التي تنفتح عليها ، كما يظهر من قول «جان ايف تاديه» : «الاكتشاف ، ذلك هو موضوع الروايات الكبرى ، الذهاب بلا عودة لكشف أرض مجهولة»[4] . يتحدد مفهوم الاكتشاف ، هنا ، باعتباره المؤشر الفعلي على وجود تجدّد في المرجعية المعروضة في الرواية ، فتصير رمزية «الأرض المجهولة» مقترنة بطَرْق مرجعية لم تكن متداولة أو مسبوقة من قبْل في المنجز الروائي . غير أن الوصول إلى «الأرض المجهولة» لن يتأتى لجميع الروايات ، لأنه يبقى حكرا على «الروايات الكبرى» المقترنة رمزيا بـ«التجديد» النوعي والمثير في بناء وعرض مرجعية النص الروائي ،بما يعبّر عن صعوبة الابتكار والتجديد ، وبالتالي الخضوع لقانون التحول في تشييد مرجعية النص الروائي .

لهذا ينطلق «م . كونديرا» من معيار قيمي ليحكم على فعالية التجديد ، فيقول : «إن الرواية التي لا تكتشف جزءاً من الوجود ما يزال مجهولاً هي رواية لا

---

(١) نستفيد هنا من الطرح النظري الذي صاغه الدكتور «حميد الحمداني» القاضي بإمكانية الانفتاح على عناصر السياق الخارجي للنص الأدبي عن طريق التفسير والتأويل ، وذلك بالاستفادة من المعطيات الثقافية والبيئية والحضارية لمرحلة تاريخية معينة ، أنظر : د . حميد لحمداني ، دور السياق في قراءة وتأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص : ٩٩ .

(٢) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع مذكور ، ص : ١٢٠ .

(3) Krysinski, Carrefours de signes, op, p: 81

(٤) جان ايف تاديه ، الرواية في القرن العشرين ، مرجع مذكور ، ١٤٢ .

أخلاقية»[1] . لكن الإشكال ، هنا ، لا يطرح قيميا وإنما ابستمولوجيا ، مادامت «المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة»[2] . لذلك فالنص الروائي الذي يحكمه قانون التحول هو نص «أخلاقي» باصطلاح «كونديرا» ، لأن المرجعية النصية للرواية تقدّم معرفة جديدة في مسار المنجز الروائي لفضاء جغرافي معين ، أو للفضاء الكوني بصفة عامة . بيد أن ضبط جِدَّة هذه المعرفة يظل إشكاليا ، خاصة من زاوية عدم القدرة على الإلمام بكل العوالم المرجعية للنصوص الروائية المتعددة ، كما يعكسها التراكم النصي في المسار الروائي داخل مجتمع ما ، وما بالك بالمجتمع الإنساني عامة .

ويتضمن «قانون التحول» في عمقه الوعي الكبير بالعوالم المرجعية للنصوص الروائية ، وبكيفية تشكيلها وتقديمها وعرضها في النص الروائي ، فيغدو «قانون التحوّل» معبّرا عن ابتكار مبني على تراكم قرائي ومعرفي كبير يجب أن يحققه مبدع النص الروائي . لهذا فالتحول تصاحبه مقولة الابتكار المحكم التنظيم للعالم المسرود في الرواية ، لأن بناء مرجعية النص الروائي لا يتحقق بطريقة عشوائية واعتباطية ؛ حيث «يظل الابتكار سلوكاً تحكمه القواعد ،لأن عمل الخيال لا يأتي من فراغ»[3] . تبعا لذلك يساهم الابتكار في تحقيق كينونة النص الروائي ووجوده المتسم بالجِدَّة ، كما يكون (الابتكار) عاملاً هاماً في تحديد جمالية النص الروائي ؛ لأن «دور اختيار وسائل جديدة في التعبير أصبح أساسيا وحاسماً في بناء الرواية»[4] . تؤكد هذه الفكرة الهامة أن جوهر التحول مرهون بـ«الاختيار» الدقيق لوسائل التعبير ؛ وكأن الاختيار الجديد لهذه الوسائل وتوزيعها في بناء العالم المسرود وفق طريقة غير مألوفة هو المسؤول عن إنتاج نص روائي خاضع لقانون التحول ، مما يعني أن التجديد المصاحب لهذا القانون يرتهن بالبحث المستمر عن أدوات جديدة تمكن من بناء دلالات غير مألوفة للمرجعية النصية ؛ لأنه بموجب الرغبة في استجابة الرواية للتجديد والتحول أصبحت «الرواية نوعاً من البحث المتواصل والمغامر عن قيم

---

(١) ميلان كونديرا ، فن الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٨- ٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٨ .

(٣) بول ريكور ، الحياة بحثا عن السرد ، ضمن : الوجود والزمان والسرد ، مرجع مذكور ، ص : ٤٥ .

(٤) د . حميد لحمداني ، الرواية العربية بين الواقع والمحتمل ، مرجع مذكور ، ص : ١٤٤.

جديدة ، مستقبلية»[١] ، ولن يتأتى ذلك إلا إذا عملت الرواية على تشييد مرجعية نصية جديدة .

إن فكرة «سمير أبو حمدان» ليست بعيدة عن فكرة «بيير شارتيه» (*P. Chartier*) التي تَقْرِن التجدد بالرواية الجديدة ، فيصير التحول محكوماً بجمالية الممكن ؛ حيث يغدو التجديد هو الرهان الأساس في بناء مرجعية النص الروائي ، لأن «الرواية الجديدة مدفوعة بالرغبة في اكتشاف الممكن»[٢] . بناء على ذلك تكمن أهمية النص الروائي في انفتاح المرجعية النصية على المضمر والغائب والكائن والممكن والمحتمل ، بحكم الدلالة الرمزية التي تكون مصاحبة لعلامات المرجعية النصية للرواية ، ما دامت «الرواية وهي تسير صوب نهايتها ، وفي سيرها تدمر كل ما يوجد في «طريقها» ، لأنها دائما تبحث لكشف حقيقة مضمرة»[٣] .

ولا يقترن قانون التحول بمقولات التجديد والإبتكار والاكتشاف . . . ، بل يقترن كذلك بمقولتي الدينامية والملاءمة . في المقولة الأولى (الدينامية) يكون النص الروائي في سيرورة إبداعية محكومة بالتجدد تجعله مضطرا للتجدد باستمرار ، مما يجعل دينامية المرجعية النصية وطرق بنائها عنصراً هاماً لدعم قانون التحول وتقويته ؛ سواء كانت دينامية إنتاجية متصلة بإبداع مرجعية نصية غير مألوف تداولها ، أم كانت دينامية تفاعلية مع مرجعيات نصوص روائية سابقة غايتها تأكيد فعل «التحول» والتجاوز . أما في المقولة الثانية (الملاءمة) فتصير مرجعية النص الروائي منسجمة مع معيار التميُّز الذي يوحي به قانون التحول ؛ خاصة التميُّز على مستوى نوعية المرجعية النَّصية للرواية ، وتميُّز بناء هذه المرجعية النصية بأدوات جديدة وملائمة ، مما يمنع من تحول بناء مرجعية النص الروائي من التجديد إلى التكرار أو التشبّع ، لأن «النماذج السردية محكومة بتحول دائم ، بفعل دينامية العلاقة بين النصوص والمرجعيات ، وكل نموذج متأزم في طريقه للانهيار ، لأنه لم يعد قادرا على استيعاب مظاهر التجديد الضمنية الداخلية في النسق السردي ، وهو من بعد عاجز عن تفسير تحولات النوع

---

(١) سمير أبو حمدان ، النص المرصود : دراسات في الرواية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص : ٢٤ .

(٢) بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٢٠٩ .

(3) N. Piégay - Gros, le Roman, op, p:29.

وخصائصه»[1] . إن «د . عبد الله إبراهيم» يجعل النصوص السردية محكومة دائما بـ«قانون التحوّل» ، وبالتالي فإن كل نموذج روائي لم يستطع «الالتزام» بهذا القانون سيكون مصيره «الانهيار» . بيد أن هذا التصور يغيّب قانوني «التكرار» و«التشبع» الذين يحكمان بناء بعض مرجعيات النصوص الروائية ، باعتبارهما قانونين يؤكدان بالملموس أن الوعي بالتجديد ، وبتحولات خصائص النوع الروائي ، قد لا يتبلور عمليا أثناء بناء مرجعيات النصوص الروائية .

وتأسيسا على كل ما سبق ، يمكننا إبراز بعض خصائص بناء مرجعية النص الروائي كما يلي :

- إن مرجعيات النص الروائي لا يحكمها مبدأ التطابق مع المرجعيات الخارج نصية ، لأن العلاقة بينهما محكومة بمبدأ المفارقة .
- إن مرجعية النص الروائي تتخللها «فجوات» و«فراغات» ، مما يخلصها من وهم المباشرة ، ويجعلها مبنية وفق جمالية الإخفاء . وهذا يوحي بضرورة التفاعل بين المتلقي والنص الروائي في بناء تلك المرجعية ، وفق مبدأ التأويل والتفسير .
- في النص الروائي تتعدد الآليات المساهمة في تشكيل مرجعيته وبنائها ، بيد أن ذلك لا ينفي تفاعلها وتكاملها ، بالرغم من الفصل الإجرائي الذي يتحكم في كشف اشتغالها النظري لبناء المرجعية النصية للرواية .
- إن قوانين بناء النص الروائي ، ومنه بناء المرجعية النصية ، تشتغل بنوع من التعالق ، لأن الحكم بالتزام النص الروائي بقانون ما ، ينجم عنه استحضار قانون آخر أو مقارنته به ، مادامت الفضاءات النصية المحكومة بالقوانين الثلاثة «تتشابك وتصون التوتر السيميائي ، لتدل على تعاقب الرواية الحديثة ، وعلى تركيب وضعياتها التطورية»[2] .

وفي نهاية هذا الفصل نتساءل : كيف يمكننا التحقق من صحة الطرح النظري المستمد من السيميائيات التعاقبية؟ إذا كان الجواب هو : دراسة المرجعيات المعروضة في النصوص الروائية ، فإننا نتساءل من جديد : ما هي المرجعيات النصية المهيمنة

---

(١) عبد الله إبراهيم ، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة ، نزوى (مجلة) ، العدد ٢٧ ، يوليو ٢٠٠١ ، ص : ٥٤ .

(2) Krysinski, Carrefours de signes, op, p: 85.

في النصوص الروائية المقترحة للدراسة والتحليل؟ وما هي العوالم الرمزية الدالة التي يفتحها تأويل هذه المرجعيات النصية المهيمنة؟ وما هي العناصر النصية الدالة على بناء المرجعيات النصية وفق الآليات الخمس المحددة لاشتغال مرجعية النص الروائي؟ وما هي القوانين التي حكمت بناء مرجعيات النصوص الروائية المدروسة؟ وكيف يمكن الاستدلال على صحة الالتزام بهذا القانون أو ذاك؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة هو ما سنسعى إليه في فصول الباب الثاني من هذا البحث .

الباب الثاني

مرجعيات النص الروائي

التجلي والدلالة

الفصل الأول

مرجعيات النص الروائي:

من الرصد إلى التأويل

- تمهيد:

إن تتبع الدلالة المعجمية واللسانية لمفهوم المرجع ، وضبط معالم تحوله لاستثمار مفهوم المرجعية ، ورؤية كيفية تشكلها في النص الروائي ، وفق آليات تخييلية ووسائط جمالية ، يسعفنا في القول إن المرجعية متحكمة في تَخَلُّق النَّص الروائي وتشييده . وبذلك تصير المرجعية النصية للرواية منطلقا هاماً لبناء دلالات النص المتعددة .

من هنا فإن تحديد مرجعيات النصوص الروائية المقترحة للدراسة سيمُرُّ عبر إجراء منهجي يقوم على رصد المرجعيات النصية ، وتصنيفها بناء على مبدأ هيمنتها نصِّيا ، وبعده تأويل مجمل العلامات النصية لرصد دلالتها الإيحائية الممكنة والمحتملة والأنساق المنفتحة عليها . لهذا فإن رصد المرجعية النصية يفرض علينا الوقوف عند العناصر النصية المدعمة لها ، ما دامت المرجعية النصية تقترن بعناصر البناء التخييلي والفني للنص الروائي . بيد أن فعل التأويل يفتح المرجعية النصية على مدلولات وأنساق خارج نصية تضمرها العلامات النصية لمرجعية الرواية ، وذلك وفق مبدأ يراعي مدى مقبولية وملاءمة تلك المدلولات للبناء الدلالي والجمالي للنص الروائي .

من هنا نتساءل : ما هي أنماط المرجعيات التي تبني النصوص الروائية المقترحة للدراسة؟ وما هي العناصر والعلامات النصية التي أفضت إلى تصنيف تلك المرجعيات إلى أنماط معينة؟ وما هي الدلالات التي تنفتح عليها تلك المرجعيات المعروضة في النصوص الروائية ؛ سواء كانت دلالات تعبِّر عنها علامات نصية ، أم دلالات محتملة تتجلى في أنساق دالة خارج نصية تحيل عليها البنية الرمزية لتلك العلامات النصية؟

أولا: مرجعيات النص الروائي: التحديد والتصنيف.

قبل الإجابة عن الأسئلة السابقة ، نشير إلى أن الروايات التي وقع عليها

اختيارنا لدراسة وتحليل مرجعياتها هي الروايات التالية[١] :

- «العلاّمة»[٢] بنسالم حميش .
- «شجيرة حناء وقمر»[٣] أحمد التوفيق .
- «الساحة الشرفية»[٤] عبد القادر الشاوي .
- «رحلة خارج الطريق السيار»[٥] حميد لحمداني .
- «سيرة الرماد»[٦] خديجة مروازي .
- «الإمام»[٧] كمال الخمليشي .

وقد قسمنا هذا المتن الروائي إلى ثلاثة أنماط ، وذلك بناء على المرجعيات النصية المعروضة داخل الروايات . وهذا التصنيف نقترح أنماطه الكبرى كما يلي :

- المرجعية الرحلية : تمثلها روايتا : «الإمام» لكمال الخمليشي ، و«رحلة خارج الطريق السيار» لحميد الحمداني .
- المرجعية التاريخية : تمثلها روايتا : «العلاّمة» لبنسالم حميش ، و«شجيرة حناء وقمر» لأحمد التوفيق .
- المرجعية السجنية : وتمثلها روايتا : «الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي ، و«سيرة الرماد» لخديجة مروازي .

فما هي المكونات النصية التي تدعم هذا التصنيف؟ وما العناصر الفنية والجمالية المُعبرة عن ارتباط مرجعيات النصوص الروائية بنمط وصنف دونما آخر؟

---

(١) نعتمد هنا ترتيبا يراعي تاريخ إصدار الروايات الأول .

(٢) بنسالم حميش ، العلاّمة ، رواية ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ٢٠٠١ . وقد صدرت الطبعة الأولى لهذه الرواية سنة ١٩٩٧ ، عن دار الآداب ببيروت .

(٣) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، رواية ، دار القبة الزرقاء ، مراكش ، ط٢ ، ٢٠٠١ . وقد صدرت الطبعة الأولى لهذه الرواية سنة ١٩٩٨ ، عن نفس دار النشر بمراكش .

(٤) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، رواية ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٥ . وقد صدرت الطبعة الأولى لهذه الرواية سنة ١٩٩٩ ، عن نفس الدار بالدار البيضاء .

(٥) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، رواية ، منشورات علامات ، المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٦ . وقد صدرت الطبعة الأولى لهذه الرواية سنة ٢٠٠٠ ، عن منشورات علامات بمكناس .

(٦) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، رواية ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠ .

(٧) كمال الخمليشي ، الإمام ، رواية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .

١- ١- المرجعية الرحلية: مكونات المحكي

نشير في البدء أن النصين الروائيين المدرجين في نمط المرجعية الرحلية لا يتشابهان كلّيا في عرضهما لمرجعيتهما النصية ذات السّند الرّحلي . لهذا سنقارب مكونات محكيهما من داخل تصنيف نقترحه كما يلي :

- المرجعية الرحلية الفردية ، وتمثلها رواية «الإمام» لكمال الخمليشي .
- المرجعية الرحلية الجماعية ، وتمثلها رواية «رحلة خارج الطريق السيار» لحميد لحمداني .

فهل ثمة ما يشير إلى المرجعية الرحلية في عتبات النصين الروائيين المقترحين للدراسة ضمن نمط المرجعية الرحلية؟

إن مقاربة عتبة العنوان الافتتاحي داخل النصين الروائيين «الإمام» و«رحلة خارج الطريق السيار» تقوم على اعتبار العتبة جزءاً من البناء التخييلي للنص الروائي ، واعتبارها مكوناً خاضعاً لرمزية التخييل السردي . إن هذا يجعلها عتبات نصية محكومة بالتميُّز الذاتي من جهة ، والتعالق التفاعلي مع العالم المرجعي المسرود في النص الروائي من جهة ثانية ، لأن «العلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقة تفاعلية دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب عن الآخر»[١] . لهذا سنعمد إلى مقاربة عتبات النصين الروائيين المذكورين – وباقي النصوص الروائية المشكلة للمتن المدروس- قبل عرض مكونات محكيهما .

١- رواية المرجعية الرحلية الفردية: دلالة العتبة وبنية المحكي:

أ- قراءة في العنوان والنص الافتتاحي:

تتخذ قراءة عنوان رواية «الإمام» لكمال الخمليشي ، ونصها الافتتاحي ، طابعاً افتراضيا لمدلولات تفصح عنها الدلائل النصية ، وبالتالي فإنها قراءة لا يمكنها الحسم في تقريب صورة دقيقة عن محكي الرواية وفهمه واستيعاب عوالمه ، لأن قراءة العتبات النصية «لا يمكن أن تنتج فهما تاماً بأي حال من الأحوال ، بل تنتج لدى

---

(١) د . حميد لحمداني ، عتبات النص الأدبي (بحث نظري) ، علامات في النقد (مجلة) م ع س ، المجلد ١٢ ، ج ٤٦ ، دجنبر ٢٠٠٢ ، ص : ٢٣ .

القارئ على الأصح توقعاً احتماليا ما»[1] . فما هي الدلالات التي تحتملها عتبات رواية «الإمام»؟

تدلّ كلمة «الإمام» على شخصية إنسانية مقترنة بالمجال الروحي ، وترسخت في الخيال العربي والإسلامي باعتبارها شخصية متصلة رمزيا بالفضيلة والتوجيه ، كوْنها شخصية ساعية للإمامة والقيادة في محراب الفضاءات الدينية ، وشخصية متجهة للتوجيه والإرشاد الديني . بهذا المعنى يشير «الإمام» رمزيا إلى التَّقيِّ والورع والإنسان المُعبِّر عن القدوة والنموذجية ؛ أي الإنسان الفاصل بين عتبة المقدس والمدنس ، لكن على مستوى التجلي لا الخفاء لأن الحقيقة الخفية «للإمام» قد تتطلب تحققاً برهانيا على طهرانية قول «الإمام» وفعله . من هنا تبدو العلامة اللغوية المشكلة للعنوان «الإمام» دالة على شخصية يُفترض فيها التعالي على الدّناسة والاتصال بعالم «القداسة» النسبية ، كما يفرضه النسق الروحي المقترن رمزيا بشخصية الإمام . لهذا يصبح عنوان الرواية «الإمام» محتضنا لدلالات مقترنة بشخصية متعالية على شرطية الوجود الغارق في المدنس ، لأنها صارت شخصية تؤسس علاقاتها مع الآخرين على مبدأ ديني روحي . وبموجب ذلك تغدو «الإمَامَةُ» في جوهرها دينية ، فتنفتح المدلولات المنبثقة من الدال «الإمام» على مرجعية دينية . لهذا نتساءل : هل الرواية تقربنا من عالم سردي قوامه المرجعية الدينية؟ ومَنْ تكون شخصية «الإمام» المتحدث عنها؟ وما هي خصائصها ومميزاتها؟

قد تتجلى بعض معالم شخصية «الإمام» ، كما يدل عليها العنوان ، انطلاقاً من رمزية العلامات النصية الواردة في «النص الافتتاحي»[2] للرواية ، وهو نص للكاتب والشاعر «قسطنطين كفافي» . يشير هذا النص الافتتاحي في محوره العام إلى «فعل السَّفر» وبعض متعلقاته ولوازمه وشروطه وأهدافه ، فتجلى التّنصيصُ على «السَّفر» من خلال العناصر التالية :

- الوِجهة : «إيتاكا» الأسطورية .

---

(١) د . حميد لحمداني ، عتبات النص الأدبي ، مرجع مذكور ، ص : ٢٦ .

(٢) الإمام ، ص : ٥ . والنص هو للكاتب والشاعر اليوناني «قسطنطين كفافي» الذي عاش في مدينة الإسكندرية المصرية ، وقد اقْتُطف النص من إحدى قصائده المشهورة ، وهي قصيدة : «إيتاكا» (*ITHAKA*) .

- المسار : «الطريق الطويل» الحافل بالمفاجآت والتجارب .
- الانطلاق : من أي مكان «شرعت في السَّفر» .
- المُنطلَق : التعامل مع كل مفاجآت السَّفر ، والظروف القاسية ، والتأثيرات النفسية التي يُولِّدها فعل السفر ، والقناعات الفكرية الثاوية وراء القيام بذلك الفعل .
- الغاية : هي «الوصول» إلى الهدف المنشود ، أو الوجهة المرغوبة .
- الطريق : لا يَهمُّ نوعه ، بل ما يَهُمُّ هو كيفية التعامل معه ، وذلك من خلال التريث وعدم الإسراع في السَّفر الذي «قد يدوم سنين عديدة» .
- النتيجة : اكتساب تجارب ومعارف وخبرات جديدة .
- القيمة : السَّفر قيمته في حركته وجِدَّته (رحلة رائعة) ، وليس قيمته فقط في وجهته ، لأن له قيمة معرفية (حكمة) ووجودية (الحياة) .

من هنا يبقى ربط الدلالات المنبثقة من العنوان «الإمام» بالدلالات الراشحة من «النص الافتتاحي» كفيلاً بالحصول على دلالات جديدة ، مفادها أن شخصية «الإمام» قد ترتبط بإرادة الحركة فتتجه صوب وِجْهَة معينة . لهذا تقترن مقولة الحركة الممتدة في الجغرافيات بفعل السَّفر بشخصية «الإمام» ، فهل تكتسي هذه الحركة بُعداً روحياً مُقدساً يجعل «سَفَر» الإمام مرتبطا برحلة أو مغامرة ذات سند ديني؟ وإذا لم يكن كذلك ، فما هي طبيعة التجربة الحركية التي يخوضها «الإمام» في سفره؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة مرهونة باستحضار أحداث الرواية .

ب - بنية محكي رواية «الإمام»: رحلة الدين والسياسة.

يتبأر الحكي في رواية «الإمام» للروائي كمال الخمليشي حول شخصية «الإمام المعصوم والمهدي المعلوم» محمد المهدي ابن تومرت الملقب بـ« أسفو»[1] وهو يقوم برحلة طويلة عبر جغرافيات مختلفة ، وذلك طلباً للعلم في المشرق العربي ، ورغبة في الظَّفر بـ«الجَفْر»[2] . هكذا تسرد الرواية حركة انتقال كبرى ينتقل بموجبها «أسفو» من مسقط رأسه بقرية متاخمة لمدينة مراكش المغربية ، رفقة صديقه ورفيق سفره

---

(١) «أسفو» كلمة أمازيغية تعني «الشعلة» أو «المشعل» ، وهو اللقب الذي يلتصق بشخصية الإمام داخل محكي الرواية .

(٢) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص :٢٩ .

«أحمد» ،صوب مدينة مراكش في اتجاه مدينة بغداد العراقية ، فكان المرور بمدن سلا وتطوان وسبتة المغربية ، وصولاً إلى الأندلس ومُدنه مالقة وقرطبة وغرناطة . وبعد ذلك تمَّ العبور بحراً نحو مدينة الإسكندرية ، وبعد مرور بمدينة عكا الفلسطينية ، واستقرار جزئي بدمشق السورية ، انتهت الرحلة بمدينة بغداد العراقية التي دخلها «أسفو» بمفرده . أثناء الاستقرار ببغداد انكب «أسفو» على التحصيل والدراسة الدينية والفقهية ، حيث «تتلمذ «أسفو» في بغداد على أشهر الفقهاء ، وواظب على الجلوس إلى دروس فطاحل المدرسة النظامية بها ؛ مثل الشاشي والحضرمي والطرطوشي والهراسي وغيرهم . وحرص على الجلوس إلى بعض دروس الغزالي رغم نفور أهل المغرب منها»[1] . وقد كان لقاء «أسفو» بـ«عبد القدر الجيلاني» منتهى الغاية من السّفر ، حيث حصل على «الجفر الجليل»[2] ، ليبدأ مباشرة بعد ذلك رحلة العودة إلى مراكش . هكذا كانت مدن عبور «أسفو» في عودته هي الإسكندرية وتونس وقسطنطينة وبجاية حيث التقى بالفتى «عبد المومن» ، ثم تلمسان ووجدة وكرسيف وفاس وسلا ومراكش .

وإذا كانت غاية رحلة ذهاب «أسفو» إلى المشرق العربي (بغداد) هي التحصيل العلمي باعتباره هدفاً معلناً ، والحصول على «الجفر الجليل» بوصفه هدفاً مضمرا ، فإن غاية رحلة إياب «أسفو» إلى المغرب كانت هي «زعامة القوم» لأجل الثورة على السياسة الفاسدة للمرابطين وتغييرها ، وذلك بتأسيس دولة جديدة قوامها «أمر الناس بالمعروف والنهي عن المنكر»[3] ، بعدما صار «أسفو» ملقباً بين أصدقائه ومريديه و«أهل دعوته الموحدين»[4] ، بالمهدي المنتظر و«الإمام المعصوم» .

يظهر جليا أن بنية محكي رواية «الإمام» تتأسس على مرجعية رحلية فردية ؛ لأن الرواية تقربنا من مسار الرحلة التي قام بها «أسفو» ، وهو مسار مزدوج يقوم على ثنائية الذهاب والإياب ، لأن «الرحلة حتى لو كانت حول العالم متبوعة بعودة

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٢٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٣٢ .

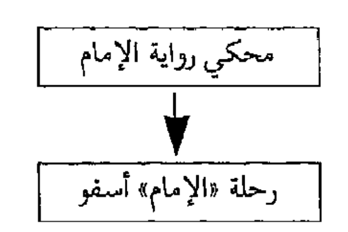
(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٩ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٢٧٥ .

تلغيها»[1] ، وإن كانت العودة لا تلغي رحلة الذهاب ، كما يرى «تادييه» ، وإنما تكملها وتتممها ، لأن كل حديث عن العودة يكون باطلاً ما لم يكن هناك ذهاب ورحيل . وهذا ما يدفع للقول إن الرحلة النصية لرواية «الإمام» انبنت نوعياً على رحلتين مفارقتين في وجهتهما ؛ حيث إن الرحلة الأولى يمكن نعتها بـ«الرحلة نحو الخارج» أي كونها رحلة أفضت «بأسفو» للرحيل خارج الجغرافية المغربية ، أما الرحلة الثانية فيمكن وصفها بمفهوم «إدوارد سعيد» بـ«الرحلة نحو الداخل»[2] كونها رحلةً توجه بموجبها «أسفو» من الخارج صوب موطنه الأصلي وجغرافية نشأته (المغرب) . وقد كان كل مسار للرحلة داخل الرواية محكوماً بغاية محددة ، ويمكننا تحديد كل مسار وغايته الكبرى في الخطاطة التالية :

(١) جان ايف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، مرجع مذكور ، ص : ٧٢ .

(٢) إدوارد سعيد ، الثقافة والإمبريالية ، ترجمة : كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٨ ، ص : ٢٧٤ .



مسار الذهاب		مسار الإياب
مراكش	نقطة الانطلاق	بغداد
سلا		الإسكندرية
سبتة		تونس
الأندلس		قسنطينة
مالقة		بجاية
قرطبة		تلمسان
غرناطة		وجدة(*)
الإسكندرية		فاس
عكة		مكناس(**)
دمشق		سلا
بغداد	نقطة الوصول	مراكش
الدراسة الدينية الحصول على «الجفر» الجليل	غاية الرحلة	الإمامة والقيادة السياسية لجامعة «الموحدين»

(*) وردت في الرواية باسم «وجدات» ، ص : ٢٥٦ .

(**) وردت في الرواية باسم «مكناسة» ، ص : ٢٦٣ .

يتضح أن الرواية تؤسسها مرجعية رحلية فردية ، يُعبر عنها انتقال «أسفو» بين عدة جغرافيات في حوض المتوسط والشرق العربي والإسلامي . ويتبين من الخطاطة المعبّرة عن بنية محكي الرواية أن مساري الذهاب والإياب يشتركان في بعض نقط العبور (سلا ، الإسكندرية) ، كما أن نقطة الانطلاق في مسار الذهاب (مراكش) شكلت نقطة الوصول في مسار العودة ، في حين مثّلت نقطة الوصول في مسار الذهاب (بغداد) نقطة الانطلاق في مسار الإياب ، وهو ما يُعبر عن رحلة ذات مسار دائري . فضلا عن ذلك تبدو الرحلة النصية مقترنة بغايات مختلفة ، بيد أن أهمها هي الغاية العلمية الدينية بظاهرها العلمي وباطنها السياسي ، لأن عمق رحلة ذهاب «أسفو» إلى المشرق هو الحصول على «الجفر الجليل» المقترن برمزية اكتساب مشروعية «الإمامة» والقيادة ، مادام «الجفر» هو : «كتاب يضم علم الأولين والآخرين ، لم ينظر فيه إلا نبيّ أو وصي نبي أو معصوم»(١) . لهذا كانت رحلة عودة شخصية المهدي ابن تومرت ، الملقب بـ«أسفو» ، ذات هدف سياسي معلن هو القيادة السياسية للموحدين بسند ديني . وهذا جعل المرجعية الرحلية البانية للرواية في مجملها مرجعية رحلية سياسية دينية ، وهو ما يتوافق مع ما تؤكده المرجعية التاريخية الخارج نصية من الإشارة إلى «أن رحلة ابن تومرت إلى المشرق كانت تحمل بين طياتها بذرة التغيير التي ستزعزع وستعصف بحكم المرابطين وتفضي إلى قيام الدولة الموحدية التي تعتبر أهم الدول التي عرفها التاريخ الإسلامي»(٢) .

ويمكن القول إن معالم المرجعية الرحلية الفردية تتجلى بقوة في رواية «الإمام» من خلال عناصر أخرى يستدعيها فعل السّفر والرحيل كما يتضح من محكي الرواية ، وهي عناصر يمكننا حصرها في ما يلي :

١- محكيات رحلية صغرى: التوالد الرحلي:

يتأسس الحكي الرئيس لرواية «الإمام» على مرجعية رحلية فردية ، وهو محكي

---

(١) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ٢١ .

(٢) أحمد المحمودي ، الأهداف السياسية لرحلة ابن تومرت إلى المشرق ، أدب الرحلة والتواصل الحضاري (مؤلف جماعي) سلسلة ندوات (٥) ، جامعة المولى اسماعيل ، كلية الآداب مكناس ، ١٩٩٣ ، ص : ٢٦١ .

تعضِّده محكيات صغرى ذات أساس رحلي ، حيث تعمل على تقوية البعد الرحلي للمرجعية النصية للرواية . وهذا يجعلها محكيات تضمر دلالات عميقة ورموزا متعددة لرحلة «أسفو» النصية ، وتفتح مسارب حكائية جديدة تمكِّن من كبح انسيابية الأحداث وفق سيرورة خطية . ويمكن القول إن المحكيات الرحلية الصغرى تتولّد داخل أمكنة عبور «أسفو» في رحلة ذهابه إلى المشرق وعودته منه ؛ فتتجلى أهم المحكيات الرحلية الصغرى المنبثقة من محكي الرحلة الكبرى في ما يلي :

١- محكي رحلة «أسفو» صوب ضريح سيدي رابح بإحدى قرى ضواحي مراكش للتعبد : يلتقط هذا المحكي ما عايشه «أسفو» وهو يتأهب لمغادرة الضريح بعد ما قضى به عشرة أيام ، من تعسف واستبداد جباة الضرائب المدججين بالسلاح أثناء مواجهة سكان القرى لهم . لقد تجلى ذلك بوضوح في القتل الوحشي لـ«زينب» إحدى أبطال المواجهة ، التي أخبرت «أسفو» وهي تحتضر بأنه «رَجُل خيِّر وسيكون [له] شأن عظيم في يوم من الأيام»[1] ،كما أوصته خيرا بمحبوبها «أحمد» الذي أبلى بلاءً حسناً في مواجهة جباة الضرائب المتسلطين أثناء اقتحامهم القرية . ويمكن القول إن هذا المحكي الرحلي التعبدي يحمل دلالة التحفيز على القيام بالرحلة الكبرى ، لاكتساب مشروعية دينية تساهم في تخليص الناس من سوء التدبير السياسي لشؤون القرى والمدن .

٢- محكي الرحلات القصيرة «لأسفو» بمدن العبور : يمكن نعت هذا المحكي بمحكي التجول والاكتشاف ؛ أي اكتشاف المميزات والخصائص النوعية للمدن التي عَبَر منها «أسفو» في رحلته إلى المشرق أو عودته منه ، من منطلق «أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقريته ، بتجاربه المتقاطعة الخاصة ، وبتواريخ النزاع المتوافقة الخاصة به»[2] . هكذا يفتح هذا المحكي المجال لاكتشاف العبقرية العمرانية والتاريخية والمجتمعية والطبيعية والدينية . . لمدن مراكش وسلا وسبتة وبَالِرْم ودانية وصقلية وقرطبة . . إلخ .

٣- محكي رحلة بحث «أسفو» وصاحبه «أحمد» عن شخصية «شيماء» المختطَفة أولاً خلال رحلة العبور من مراكش إلى سلا ، والهاربة ثانيا خلال وصول قافلة

(١) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ١٤ .

(٢) إدوارد سعيد ، الثقافة والإمبريالية ، مرجع مذكور ، ص : ١٣٥ .

الرحلة إلى مالقة ، فأفضت رحلة البحث هاته إلى اعتقال «أسفو» ورفيق طريقه «أحمد» وبيعهما في فضاءين مختلفين . يعبِّر محكي رحلة البحث رمزيا عن شجاعة «أسفو» ، وورعه وقوة فكره ، وتدبير تفاوضي حكيم مع الخصوم (الخاطفين) ، وصبر كبير على تحمل المشاق والصِّعاب والمتاعب .

٤- محكي رحلة تحرر «أسفو» من الأسر والعبودية : يكشف هذا المحكي خوارق «أسفو» ، لأن تحرره من سلطة «فيتوريو» التاجر الصقلي الثري بمدينة بَالرْم جاء بعدما أبلى بلاءً حسنا في شفاء ابنة التاجر الآنسة «روزاليا» من مرض ميؤوس من علاجه ، بحكم تشاؤمية الحكماء الذين باشروا علاجها ،فـ«كل من كشف عنها لا يتردد في إبداء تشاؤمه بشأن قدرتها على المقاومة»(١) . لهذا كان شفاء «روزاليا» دالا على «معجزة حقيقية لا يسخرها الله إلا لذوي الخوارق والطاقات الخفية»(٢) أمثال «أسفو» .

٥- محكي الرحلة التجارية لشخصية السيد «ريكاردو» أو عبد الرحمان بعد إسلامه إلى بيت المقدِس ، وهي رحلة يستعيد تفاصيلها السيد «ريكاردو» على أسماع «أسفو» . يظهر في هذا المحكي التاريخ المؤلم للمسلمين جراء الحملة الصليبية على بيت المقدس ، وما خلّفته من مآسٍ وكوارث محزنة .

٦- محكي رحلة «أسفو» العجائبية في «أعماق الصحراء» أثناء وجوده ببغداد ، وهي الرحلة التي مكنته من الحصول على «الجفر الجليل» ، بعدما التقى بالشيخ «الدباس» . يبني هذا المحكي أفقاً مستقبليا لشخصية «أسفو» السياسية ، بناء على رمزية الحصول على «الجفر» بوصفه إشارة على مشروعية «الإمامة» والقيادة ، وهو ما يُعبِّر عنه قول شخصية «الشريف عبد القادر الجيلاني» مخاطبا «أسفو» : «إن الله اصطفاك لزعامة قومك يا ابن تومرت فاشحذ عزيمتك وانتظر الإشارة»(٣) .

٧- محكي رحلة «أسفو» الخارقة صوب زمن المستقبل ، كي يعرف مصيره ومصير مشروعه السياسي في زعامة وإمامة جماعة الموحدين . إن الرحلة في هذا المحكي

---

(١) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ١٢٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٢٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٣٠ .

تتحقق حلماً، وتمتدُّ في الزمان الآتي وليس في المكان، وهو محكي تُبلوره في الحلم شخصية «زينب» المشار إليها في المحكي الأول. وينفتح محكي الرحلة الخارقة صوب زمن المستقبل على ما يمكن تسميته برمزية الاطمئنان؛ أي الاطمئنان على مصير الرحلة الطويلة ونتائجها بناء على منطق علمي مفاده أن «الإنسان عجول، تستهويه النتائج السريعة، ومن ثم يقفز إلى النتائج»[1]. إن ما يستشرفه هذا المحكي المؤكَّد حقيقة تمهيد «أسفو» لتغيير الوضع السياسي، وبالرغم من موته فإن تلميذه «عبد المومن» سيجني ثمار التغيير ونجاح هدف الرحلة العام «لأسفو».

تعمق هذه المحكيات الصغرى تمركز محكي رواية «الإمام» حول مرجعية رحلية فردية، لأن جلَّ المحكيات تعبّر عن رحلة جزئية صغرى أو كبرى، وجلها محكيات رحلية يكون «أسفو» جزءا منها، إما هو «بطلها» أو مساهم في تشكلها.

٢- رفاق «أسفو»: رحلة تعايش الصعلوك والمعصوم والمريد.

لم تكن قضية البحث عن رفيق الرحلة مطروحة لدى شخصية «أسفو»، لكن حدث معاينة مقتل المقاومة «زينب» التي أوصت خيرا بمحبوبها «أحمد» كان وراء التفكير في جعل «أحمد» رفيق سفر رحلة «أسفو» الكبرى. ينطوي الحديث عن رفيق الرحلة على مفارقة ذات مظهرين: المظهر الأول غائي أنتج رحلة مؤطرة بغاية محددة ومضبوطة من لدن «أسفو»، ورحلة غايتها في ذاتها ولا ترتبط بهدف استراتيجي محدد لدى «أحمد». أما المظهر الثاني قيمي يُعبِّر عن رحلة تتجاور فيها قيم الورع والتقوى والإيمان والصبر والشجاعة والانتصار والنهي عن المنكر والزهد في الماديات.. كما يعبِّر عنها «أسفو»، وقيم الاستهتار والقلق والخوف والكذب والقنوط واللهو والمجون والخنوع.. كما تعكسها شخصية «أحمد». وهذا يعبِّر عن دلالة التميّز الذي تتسم به شخصية «أسفو» المخالفة للمألوف، والواقفة على أرضية الاختلاف الجوهري عن شخصية رفيق جزء من الرحلة «أحمد»، مما أفضى إلى انفصال «أسفو» ورفيقه «أحمد» في مدينة قرطبة، فتابع «أسفو» الرحلة بمفرده إلى المشرق (بغداد)

---

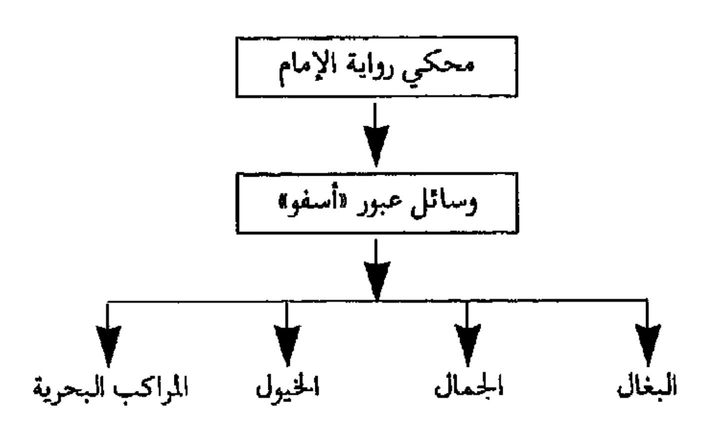
(١) كارل .ر. بوبر، أسطورة الإطار: في دفاع عن العلم والعقلانية، ترجمة: د. يمنى طريف الخولي، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت ع ٢٩٢، أبريل/مايو ٢٠٠٣، ص: ١١١.

بناء على خاصية تميزه النوعي .

والملاحظ أن رحلة عودة «أسفو» من المشرق انفتحت على اكتساب رفاق جدد يمكن نعتهم بـ«المريدين» ، أمثال ، يوسف الدكالي والحاج عبد الرحمان وأبو بكر الصنهاجي (البيدق) والفتى عبد المومن . وبالتالي فإن رحلة «أسفو» كانت مفتوحة على رفاق المتناقضات ؛ رفيق مستهتر كثيرا ، ورفاق ورعون جدا . ويبقى بين رفقة الذهاب والإياب الرحالة «أسفو» الذي لم تتغير قيمته وأفكاره ، وإنما ازداد علمه ومعرفته وطموحه السياسي المبطن في الوعظ والإرشاد الديني ، خاصة وأن هدف رحلته كان «سعياً وراء اكتشاف روحي»[(١)] .

٣- وسائل الرحلة والعبور: دواب ومراكب.

يدفع كل حديث عن الرحلة إلى التفكير في الوسيلة الموظفة في ذلك ، ومتأمل المرجعية الرحلية لرواية «الإمام» يجد تعدد الوسائل المساعدة على رحلة «أسفو» ذهاباً وإيابا . وهذا ما يمكن توضيحه كما يلي :



تشير هذه الوسائل إلى أربع دلالات على الأقل ؛ الأولى تعبّر عن الطابع التقليدي لوسائل الرحلة وأدوات العبور ، والثانية تدلُّ على تنوع أماكن العبور بين البرّ والبحر ، والثالثة تشير إلى أن رحلة الفرد تكون ضمن قوافل وجماعات مسافرة ، والرابعة تعكس بطء الرحلة وطول مدة العبور (بين اثني عشرة سنة وثلاث عشرة

(١) د . حسين محمد فيهم ، أدب الرحلات ، سلسلة «عالم المعرفة» الكويت ، ع ١٣٨ ، يونيو ١٩٨٩ ، ص : ١٥٤ .

سنة) . من هنا فإن طول رحلة «أسفو» ذهاباً وإياباً يمكن إرجاع جزء منه إلى نوعية وسائل العبور وخصائصها .

٤- متاعب الرحلة: صعوبات وخوارق.

قد لا تخلو رحلة من صعوبات ومتاعب ، خاصة إذا كانت رحلة ممتدة جغرافيا في عدة بلدان ، وممتدة كرونولوجيا في عدة سنوات مثل الرحلة النصية «لأسفو» في رواية «الإمام» . من هنا يبقى : «مشهد المسير ذهابا وإيابا»[١] مفتوحاً على عدة صعوبات واجهها «أسفو» . لكن يبقى أهمها ما يلي :

١- تعرض «أسفو» للاعتقال والبيع في سوق النخاسة بمدينة «طْراباني» بصقلية على يد قراصنة صقليين ، فـ«ارتبط مصير أسفو بتاجر ثري من شمال صقلية»[٢] ، وهو ما هدّد كليا مشروع الرحلة صوب المشرق . لكن هذا المطب سيكون مفتاحه عنصرين : العنصر الأول أساسه الصدفة ، حيث سيكون سيِّد «أسفو» صديقا لإبراهيم المراكشي ، وهو صديق «أسفو» أيضا . أما العنصر الثاني قوامه «المعجزة» التي حققها «أسفو» لما عالج ابنة سيده «فيتوريو» من مرض استعصى علاجه على الكثير من الأطباء (الحكماء) .

٢- التعرض للسجن في قبو تحت قصر الأمير المرابطي لقرطبة بعدما باشر علاجه من انحباس البول في المثانة ، فاشتد الألم على الأمير واعتقد أن العلاج لم يكن في محله ، فأمر بسجن «أسفو» ورفيقه «أحمد» . وقد خرج «أسفو» من ورطته الجديدة بمعجزة أخرى ، حيث فرك بأنامله «المسلوك النحاسي الذي حافظ عليه منذ أن نقب عليه في مقبرة باب اليمِّ ذات فجر بعيد ، حين كان في طريقه إلى سبتة»[٣] ، وكان ذلك كافيا ليخترق أسوار المحبس الحجري المقبوب بقرطبة ، ويرحل مبحراً نحو الإسكندرية .

يمكن النظر إلى الصعوبات والمتاعب التي واجهها «أسفو» في رحلته داخل

---

(١) د . شعيب حليفي ، الرحلة في الأدب العربي ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص : ١٤٠ .

(٢) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ١١٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٨ .

الرواية من زاوية الاستعداد لتقبل المعجزة ، حيث يكون المشكل والمأزق الذي يواجه الرّحّالة سببا لانبثاق معجزة خاصة يظهرها «أسفو» . من هنا تظل مرجعية رواية «الإمام» مشتقة من الرحلة الفردية التي قام بها «أسفو» في مساري الذهاب والإياب ، وبرفقة نوعية ، وبوسائل مختلفة ، فواجهته صعوبات لكنه تجاوزها بخوارقه غير المنتهية ، ليصير «كائنا» جديدا في هويته الدينية والسياسية (الإمام المعصوم) بعدما ظفر بمعارف «الجفر الجليل» . إن هذا ينسجم مع قول «كارل بوبر» (*Karl R. Popper*) : أن «الظفر بالعلم ، أي بالمعرفة الحقيقية بالعالم الحقيقي المختفي ، أمر بالغ الصعوبة ، ومع هذا يمكن لنا أو على الأقل لبعض منا الوصول إليه»[1] ، ولن يكون هذا «البعض» سوى «أسفو» حسب محكي الرواية .

٢- رواية المرجعية الرحلية الجماعية: من العنوان إلى المحكي:

أ- تكامل العتبات: دلالات العنوان ولوحة الغلاف:

يتبأر عنوان رواية «رحلة خارج الطريق السيار» للروائي والناقد حميد لحمداني على فعل السفر والرحيل ، وهو ما يؤكده عنصران هامان يعمقان انفتاح العنوان على مرجعية رحلية ، أولهما المفردة المعجمية «رحلة» المؤكدة فعل الرحيل باعتباره فعلاً حركياً يقتضي التنقل في الجغرافيات الغيرية أو المحلية ، مما يفسح المجال لمعاينة فضاءات العبور ، ويستدعي أداة ووسيلة الرحيل . وثانيهما التعبير «خارج الطريق السيار» الدال على «ممرّ» الرحلة ، وهو ممرّ ينطوي على دلالة البساطة والبؤس والتقليدية والضعف والبطء . . عكس ما يُعبر عنه الوجه الآخر لذلك التعبير ، فيصير تعبير خارج الطريق السيار مقابلا لتعبير «داخل الطريق العادي» أو التقليدي . وهذا يُعبر عن شعرية العنوان المثقلة برمزية المفارقة ، جراء اختيار المسير والرحيل في طريق مربكة للحركة والتقدم إلى الأمام في زمن تتطور فيه ممرات العبور بين الجغرافيات المختلفة . من هنا يصير العنوان دالا على النزعة الانغلاقية للإنسان تجاه المستجدات الحديثة ، فتكون الحركة والسفر ملتصقة بمنطق التشبث بفضاءات ووسائل الماضي وليس الحاضر ، وهو منطق يبدو متجاوزا في زمن التطور والتحديث كما تعبّر عنه رمزية «الطريق السيّار» .

---

(١) كارل بوبر ، أسطورة الإطار ، مرجع مذكور ، ص : ٢٢٣ .

إن شعرية العنوان قد نفذت إلى التعبير عن مدلولات متصارعة ، المدلول الأول يعبّر عنه اللفظ الظاهر (الطريق السيار) الدال على متغير كبير يُمس المجتمع في بنياته التحتية ، والمدلول الثاني ويشير إليه المضمر في التعبير (خارج الطريق السيار) المعادل للتعبير (داخل الطريق العادي) المُعبر عن ركود مجتمعي في التعامل مع مستجدات التحول والتغيير . وتزداد جمالية المُفارقة بتأمل لوحة غلاف الرواية ، باعتبارها عتبة بصرية دالة ؛ حيث تظهر جمالية الاختلال التي تتجلى في اختلال البنية التحتية كما تعبّر عنه الطريق المتلاشي بناء على رمزية اللون الرمادي ، واختلال في وسائل الحركة والتنقل المنفتحة دلاليا على البؤس والمأساة كما تعبّر عنه رمزية اللون الأحمر للناقلة . كل ذلك في زمن يراهن على تجاوز الاختلالات بتطوير البنيات التحتية للمساهمة في «حركية» متطورة . ويظهر أن الناقلة في اللوحة ، التي أبدعها حميد لحمداني نفسه ، تنطوي على رمزية المشترك الرحلي ؛ أي أن فعل الرحيل الذي يشكل بؤرة العنوان (رحلة) يُعدّ فعلاً جماعيا مشتركا بين الشخصيات المسافرة عبر الناقلة ، وهو اشتراك فرضته وسيلة الرحلة وليس رغبات الشخصيات ، فهل ثمة ما يدعم هذا القول من داخل محكي الرواية؟

ب - بنية محكي رواية «رحلة خارج الطريق السيار» رحلة اجتماعية حضارية:

يتأسس محكي رواية «رحلة خارج الطريق السيار» للمبدع والناقد حميد لحمداني على أفق دلالي يتمثل في قضية شخصيات تخوض رحلة جماعية دونما اتفاق ، لأنها شخصيات جمعها مسار الرحلة في حافلة خرافية المواصفات . لقد كان المسار المشترك مدخلاً لكشف مظاهر تفاعل الشخصيات ، ورصد خصائصها المميزة ثقافيا وفكرياً واجتماعيا ونفسيا ، وإبراز طموحاتها وأحلامها وأهداف سفرها .

يقربنا محكي رواية «رحلة خارج الطريق السيار» من مجموعة من الشخصيات حرّكتها غايات متنوعة ، فانطلقت مسافرة وراحلة من المدينة عبر ناقلة متهالكة يملكها «عبدون» ويقودها «سالم» بمساعدة «احميدة» ، فبعدما اجتمع الركاب بمحطة الناقلات ثم أخذوا أماكنهم داخل الناقلة المتهالكة انطلقت في «رحلة ليست كالرحلات»[1] ؛ رحلة كان مفروضا أن تسبقها عملية إصلاح أعطاب الناقلة كما يؤكد

---

(١) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٨ .

قائدها «سالم» : «أما هذه الرحلة فكان ينبغي أن تتأجل على الأقل لإصلاح بعض الأعطاب»[١] . لهذا تبدو الرحلة محفوفة بالمخاطر التي يعمقها مسار مقلق تُمثّله «الطريق الرديئة المُتربة التي تمتد خارج المدينة»[٢] .

هكذا انطلقت رحلة الناقلة الحاملة «الشيخ الجليل» وزوجته خديجة والباحث صالح والصحفي الشاب والمناضل السياسي والمهندسة الزراعية الشابة وعثمان وغيرهم من الحصادين والقرويين ، وبعد فترة مسير قصيرة توقفت الناقلة ليستريح الرُّكاب في مقهى قرية تنعدم فيها شروط العيش الكريم و«الحياة» الإنسانية الكريمة ، فكانت نصف ساعة كافية لاستراحة الركاب ، وتعميق تعارفهم وتجلّي هوياتهم أكثر ، وذلك ضمن سياق جمالي تؤطره مقولة «دينامية الجماعة التي تجعل الطابع الفردي للشخصية يتراجع لصالح ما هو جماعي ، انطلاقا من الصورة المرسومة للشخصية في السرد ، ومن العلاقات التي توجهها للتعارف»[٣] . بيد أن استئناف الرحلة من جديد تَلَته مباشرة حادثة انفجار عجلة الناقلة ، مما عجّل بوقوفها الاضطراري ، وفسح المجال للتعرف على هوية شخصيات أخرى ومهامها وأهدافها من الرحلة ، مادامت «شبكة العلاقات التي تربط الشخصيات الروائية تحكمها في الأمكنة (*lieux*) والمواضيع (*Objets*)[٤] . «وبعد إصلاح العجلة استأنفت الناقلة المسير حتى زمن الليل ، لكن عطبا ميكانيكيا فرض توقفا اضطراريا جديدا على مشارف إحدى القرى قصد الإصلاح ، الذي يبدو أنه سيطول و«قد يستغرق أياما»[٥] ، مما عجل ببداية تفكك جماعة المسافرين في خيارات رحلية فردية : «هذا يعني أن كل واحد منا سيذهب لحاله»[٦] . ولأن خبرة السائق «سالم» وتجربته ساهمت في إعادة «الروح» للناقلة من جديد ، فإن الناقلة انطلقت مجددا في مسار «كان هذه المرة في منحدر خفيف متجهة

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٥ .

(3) R. Bourneuf - R. Ouellet, L'univers du Roman, op, p: 172.

(4) Ibid, p: 173.

(٥) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٦٩ .

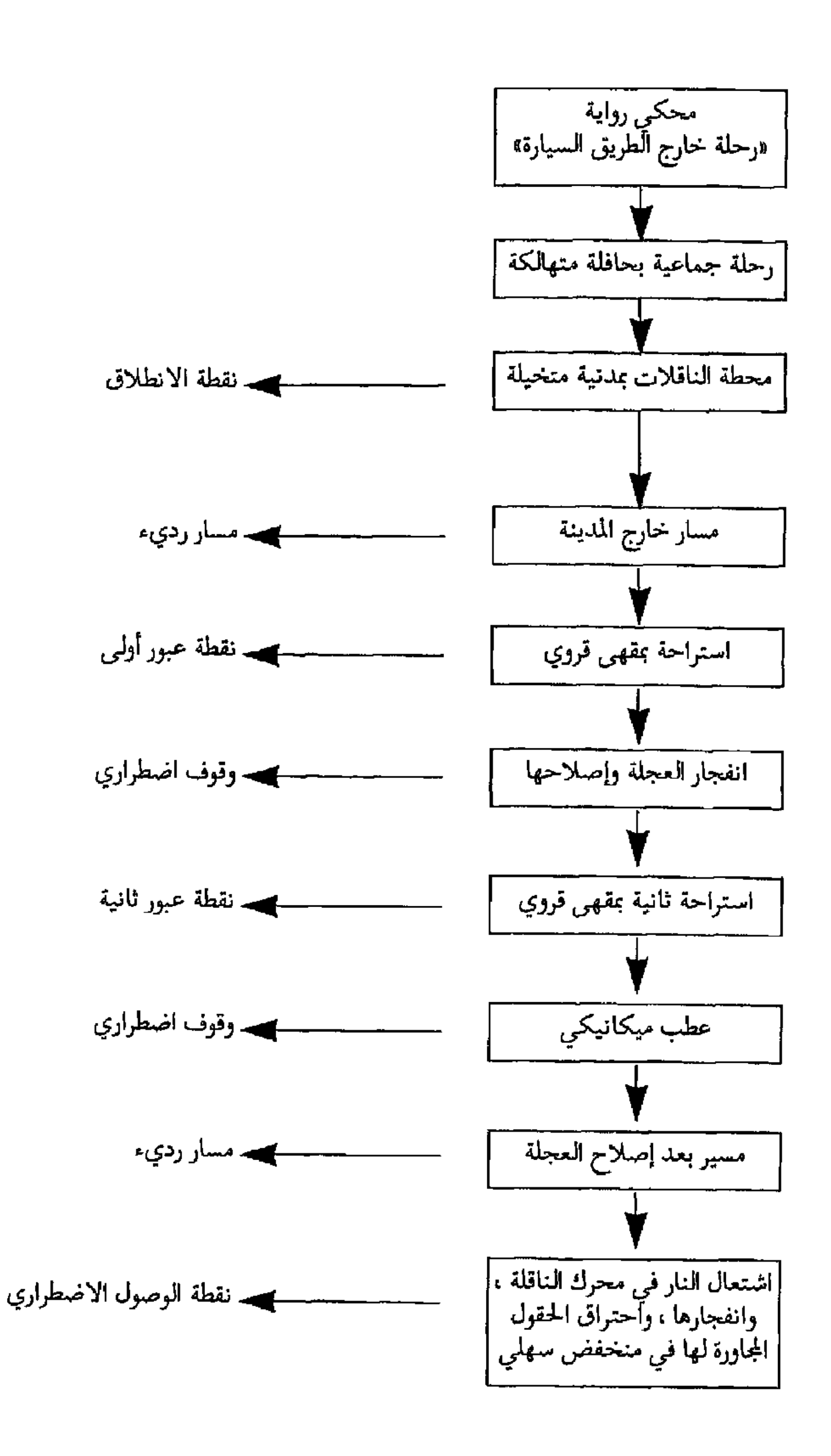
(٦) المرجع نفسه ، ص : ٦٩ .

نحو السهول الممتدة إلى الشرق»[1] . إنه المسار الذي أفضى إلى وصول بعض ركاب الناقلة إلى الفضاءات والوجهات التي حدودها هدفاً لرحلتهم من المدينة صوب البادية ، وبقي البعض الآخر على متن الناقلة قبل أن يضطروا لإنهاء رحلتهم قسراً على إيقاع نهاية كارثية ومأساوية ، بعدما اشتعلت النيران في الناقلة وبدأت تتطاير ألواحها «بفعل الريح وتستقر في الحقول المجاورة»[2] ، لتنفجر الناقلة في النهاية كليا وتشتعل النيران في الحقول الفلاحية المجاورة .

ويمكننا تحديد المسار العام للرحلة الجماعية كما يعبّر عنها محكي رواية «رحلة خارج الطريق السيار» ، كما يلي :

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٠٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص :١١٣ .


محكي رواية
«رحلة خارج الطريق السيارة»
رحلة جماعية بحافلة متهالكة
محطة الناقلات بمدنية متخيلة
نقطة الانطلاق
مسار خارج المدينة
مسار رديء
استراحة بمقهى قروي
نقطة عبور أولى
انفجار العجلة وإصلاحها
وقوف اضطراري
استراحة ثانية بمقهى قروي
نقطة عبور ثانية
عطب ميكانيكي
وقوف اضطراري
مسير بعد إصلاح العجلة
مسار رديء
اشتعال النار في محرك الناقلة ، وانفجارها ، واحتراق الحقول المجاورة لها في منخفض سهلي
نقطة الوصول الاضطراري

يظهر أن مسار الرحلة الجماعية للشخصيات كان مليئا بالصعوبات ، فانتهى باحتراق الناقلة (وسيلة الرحلة) ، واشتعال النار في الحقول المجاورة لها . وهذا جعل محكي الرحلة مُعبرا عن رحلة مفتوحة على الأخطار (*risques*) يمكنها أن تمتد لخطر الموت[1] . والملاحظ أن الرحلة النصية الجماعية لشخصيات رواية «رحلة خارج الطريق السيار» تنبني على مسار الذّهاب من محطة طرقية بمدينة متخيلة صوب قرى «الشرق» وبواديه ، وهو مسار كانت الفاجعة والانفجار نقطة وصوله ، فأنتج ذلك عودة «عبدون» راجلا في الاتجاه المعاكس للرحلة مصحوبا بكلب جائع ، و«كأنه كان عائدا من حيث انطلقت به الناقلة»[2] . لكن ذلك لم يمنع من وصول بعض شخصيات الرحلة الجماعية إلى هدفها المنشود والمحدّد قبل بدء الرحلة ، لكنه وصول أعقبته عودة ، مثل الفتاة التي عادت بعدما وصلت إلى ضيعة العمل ، جراء المضايقات التي تعرضت لها من لدن رب عملها .

وتتجلى معالم المرجعية الرحلية الجماعية في رواية «رحلة خارج الطريق السيّار» من خلال عناصر فرضها المشترك الرحلي كما يَكشفه محكي الرواية ، وهي عناصر يمكننا تحديدها في المحاور التالية :

١ - الرحلة والسفر: من المشترك إلى الخاص.

لم تكتفِ رواية «رحلة خارج الطريق السيَّار» برصد المشترك الرحلي بين عدة شخصيات ، بل أدمجت محكيات رحلية جزئية وصغرى ضمن المحكي الجماعي العام ، فتفرعت «الرحلة الجماعية إلى رحلات موازية تنحل في جميع الاتجاهات اطراداً كلما شارفت الرحلة على نهايتها»[3] . إن هذه المحكيات الفرعية المتصلة برحلات خاصة أفرزتها الرحلة الجماعية تدعم المرجعية الرحلية الجماعية التي تؤسس محكي الرواية ، لأن تلك الرحلات الفردية تتم بالموازاة مع الرحلة الجماعية ، وهو ما يجعل محكي الرحلات الفردية الخاصة بانيا ومدعِّما للمحكي الرحلي

---

(1) M. Raimond, le Roman, op, p: 28.

(٢) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ١١٣ .

(٣) عبد العالي اليزمي وعلي كابوس ، كتابة الرحلة ورحلة الكتابة : قراءة في الطريق السيار لحميد لحمداني ، علامات (مجلة) ، مكناس ، العدد ١٥ ، ٢٠٠١ ، ص : ٩٦ .

الجماعي ، ومنفتحاً على دلالات مختلفة ، ومُؤسّساً لجمالية بنائية نوعية . ويظهر أن المحكيات الرحلية الفردية تنبثق من تفاعل الشخصيات فيما بينها داخل فضاءات رحلتها المشتركة ، وهو ما يُعبّر عن جمالية تآلف المؤتلف (رحلة جماعية) والمختلف (رحلات فردية) . لذلك فمحور الرواية العام وإطاره الأساسي هو المرجعية الرحلية الجماعية ، لكنها أفرزت محكيات رحلية فردية جزئية من أهمها :

١- محكي رحلة «سالم» سائق الحافلة : يتأطر فنيا ضمن جمالية التذكر والتأمل ، مما يجعله محكياً لرحلة تتم في الذهن والنفس عبر حوار داخلي (مونولوج) ، فيصير محكياً منفتحاً على استحضار ماضي الشخصية (سالم) ، ومركزا على إحساسها بثقل الزمن جراء تحول الرحلات إلى فعل منفتح على جمالية الضياع والاستقرار : «عندما أتذكر غزو الشيب لشعر رأسي يسكنني الإحساس بالزمن ، حياتي ضاعت وزعتها في رحلاتي . . . هدرتُها مجّانا ، لا شيء سوى الترحال . الناس يرحلون من أجل أن يستقروا في مكان ما ، أما أنا فرحلة تطوح بي إلى أخرى ولا أجد الخلاص . . .؟» [١] . ويزداد الشعور بفاجعة الترحال الدائم حين تستحضر شخصية «سالم» لا استقرارها الأسري ، ونصائح المحبوبة «جليلة» التي لم تنفع ، فكان الهجران إلى حين ارتقاء «سالم» سُلَّم الرجولة ، وهو ما بدأ يتضح لما التقى «سالم» «بعبدون» الذي نصحه «إذا كنت تريد أن تصبح رجلا فهاهي ذي مدرسة الرجال»[٢] . إن الناقلة هي المعادل الرمزي لـ«مدرسة الرجال» التي دخلها «سالم» ، ثم بدأ يعيد ذكرياته فيها ، ضمن إطار جمالي يؤكد «أن الرواية هي الجنس /الأدبي/ الذي يعيد الزمن الإنساني ، ليس لأنها تقدم تمثلا للناس وتتحدث دائما عن الوجود الإنساني ، بل لأنها تصور الزمن»[٣] .

إن محكي رحلة «سالم» في زمن الماضي المؤلم يدفع الشخصية لتصنع رجولتها بالتعب اللانهائي لسياقة الناقلة ، وليس من التعب المعرفي (الدراسي) الذي أفضى إلى باب العطالة . وهو ما يجعل رحلة «سالم» في الذاكرة إلى الماضي مليئةً بحس الفاجعة والألم ، فيتولّد جراء ذلك التفكير في الحدّ من التجوُّل

(١) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٤٥ .

(3) Nathalie, Piégay-Gros, Le Roman, op, p: 29.

والترحال عبر الناقلة المتهالكة : « . . . أكاد أتصور أن دورة الحياة التي استهلكت مُعظم عمري إنما ستعود بي إلى نقطة الانطلاق»[1] . تحضر الرغبة القوية لدى «سالم» ، إذاً ، للتخلص من سلطة الزمن والإنسان ؛ لأن المسار الحياتي الذي أسسه «سالم» كان مأساويا ، حيث اكتسب في رحلاته الدائمة الرجولة وفقد فيها لذة الحياة المستقرة ، فانحسر الإحساس بألفة الحياة وجماليتها ، لتتجلى حياة قائمة على الترحال المليء بالاستغلال والتعب والخداع : «عبدون بعوضة مسمومة ، خفاش ليلي ، والناقلة مارد خرافي متهالك ، وأنا مهمتي ترويض المارد وتسخيره لخدمة عبدون المسموم ، فهل أقوى على هذا العذاب؟»[2] . إنه محكي يقربنا من رحلة في ذاكرة موشومة بالألم والتيه ، ومفتوحة على المآسي والمتاعب ، وتندرج رمزيا ضمن سياق الرحلة الوجودية القائمة على مساءلة الوجود الإنساني في صيرورته الحياتية العامة .

٢- محكي رحلة الصحفي سعد : محكي يسلط الضوء على كثير من العناصر المثيرة في أماكن وفضاءات العبور ، لأن رحلته ذات طابع استطلاعي في زمن عصيب : «أنا مكلف بإجراء تحقيق عن مجال العالم القروي في ظروف هذا الجفاف الذي يضرب بعض المناطق في البلاد»[3] . إنها رحلة تحاول الاقتراب من أزمة الإنسان البدوي ومن مظاهر الحياة القروية البئيسة في ظل الجفاف عبر «انتقاء المشاهد الأكثر دلالة»[4] ، كما تتجلى في الأرض القاحلة والمحروقة بالشمس ، والجراد الزاحف على المحاصيل الزراعية الضعيفة ، والماء المفضية ندرة وجوده لـ«عطش مزمن» للأرض والإنسان . إن محكي رحلة الصحفي سعد تؤسسه جمالية الفضح ، جمالية قوامها تفعيل دور السلطة الرابعة لإبراز غياب تدبير حكيم لشؤون البادية في أزمنة الأزمة وما قبلها ، وإبراز بؤسها المتنوع اقتصادياً واجتماعياً وقيمياً في الأزمات القاهرة .

---

(١) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ١٠٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٣١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٣٣ .

٣- محكي رحلة «المهندسة» الزراعية الشابة : يتمفصل هذا المحكي إلى جزأين : الأول يقترن بالرحلة مع الجماعة في الحافلة المتهالكة ، واقتسام الحديث مع الصحفي سعد ، ليتجلى هدف الرحلة ودافعها من خلال الحوار المباشر . إن رحلة المهندسة الزراعية أفرزها واقع أسري مؤلم «أم مريضة وأب مستهتر وأخت عاطلة وزوجها ضعيف الحال وخطيب عاطل . . .» [١] ، مما يجعلها رحلة مؤطرة بجماليتي التمرد والهروب ؛ التمرد على وضع البؤس العائلي ، والهروب صوب عالم تحقيق الذات ومحاربة شبح البطالة .

ويتصل الجزء الثاني بالرحلة الفردية صوب ضيعة فلاحية ، رحلة صارت بموجبها نقطة الوصول مجالاً مفتوحاً لظهور مآسي أخرى لا تقل ألماً عن المآسي المتولّدة في محيط الانطلاق . وقد تجلت معالم محكي الرحلة الفردية للفتاة عبر خطاب اليوميات ؛ يوميات تظهر الاستغراب من طموح «امرأة تريد إدارة ضيعة»[٢] ، وتبرز التحول القيمي في السلوك الإنساني كما يتجلى في صاحب الضيعة الفلاحية ، لأنه تجرد من أدميته وحاول اغتصاب الفتاة القادمة للإشراف على ضيعته وإدارتها ، لكن «كلب» الضيعة كان هو المنقذ ، مما عجّل برحلة العودة إلى حضن الأسرة . إنه محكي يعبّر عن تضاعف الأزمة في رحلة الذهاب والعمل ، فكانت المأساة أساس الرحلة الجماعة أو الفردية ؛ لكنها رحلة تضمر أزمة فكرية قوامها النظر إلى المرأة باعتبارها «جسدا» وليس «فكرا» .

٤- محكي رحلة صالح : يتمحور حول شخصية صالح البنكي السابق الذي صار «خبيرا في إعداد الدراسات التمهيدية في شركة زراعية مكلفة بالبحث عن المياه الجوفية والمساهمة في جانب القطاع العام في إنعاش المناطق المنكوبة»[٣] . بيد أن صالح لم تكن له خبرة كافية في مجال مهنته الجديدة ، لذلك يقرأ واقع الحال المأساوي للبادية ، كما تجلى في الرحلة ، في ضوء المشروع المحتمل . لهذا ستكون رحلته في سياق تجاوز الذات المكتفية بلغة الأرقام إلى صناعة «ذات» يؤسسها الفكر النفعي ويبنيها التواصل الانتهازي مع الآخرين : «هذا العمل

(١) المرجع نفسه ، ص : ٥٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٨٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٣٧ .

الذي أقوم به الآن إنما أعتبره مرحلة تدريبية وفرصة لتوطيد العلاقات النافعة وارتياد مجالات الحياة العامة»[1] . ولأن بناء العلاقات وارتياد العوالم يتطلبان الفعل لا القول ، فإن «صالح» انخرط عمليا في الرحلة الجماعية يخدم سيّده وشيخه وزوجته خديجة ، أملا في تحقيق مصالح خاصة بعد الوصول إلى المبتغى المتمثل في إحياء «روح» الضريح الذي يرقد به جد الشيخ . إن محكي رحلة «صالح» مفتوح على دلالة انهيار سلّم القيم ؛ لأن «صالح» لم ينس مهمته الأولى من الرحلة ،وإنما وجد المجال الرئيس لبلورة مشروعه الاحتيالي الذي يمر عبر انحدار قيمي فادح ، كما تكشفه تحولات كبرى مست الإنسان بكل امتداداته ، بما في ذلك لغة تواصله مع الناس : «أبهذه السرعة بدأت تغيّر معجمك المريب؟»[2] .

٥- محكي رحلة الشيخ الورع وزوجته خديجة : يطرح هذا المحكي قضية التباس المقدس بالمدنس ؛ لأنه محكي ينفتح على «شيخ» ورع يتواصل مع الآخرين على قاعدة المقدس ، وزوجته «خديجة» المرأة الشابة التي تصغر «الشيخ» بكثير ، فتبدو كأنها ابنته . بيد أنها امرأة تزيد الحيرة و«تثير الشغب» بـ«نظرتها المحيرة وابتسامتها الساخرة»[3] ، وبأفقها الاحتيالي حينما تقرر التحايل على القرية التي تضُم ضريح جد زوجها ، باتفاق مع «صالح» ، فبدأت توجهه صوب الامتثال لشروط تحقيق جمالية الخدعة بناء على رمزية الهندام واللغة : «لا أظن أنك ستنجح في هذه المهمة إذا لم تغيِّر معجمك المشبوه وبذلتك العصرية هذه ، فلعلك ستكون بجلباب أبيض أكثر وجاهة وإقناعا»[4] .

٦- محكي رحلة المناضل السياسي : يعبّر عن مِحنة القمع السياسي ، فتصير الرحلة محاولة انفلات من تاريخ مأساوي لمجتمع انتهكت فيه حرية مقترفي السياسة ، ليكون تدبير شأن المعارضين بالقمع ، فيغدو الخوض في أمور الساسة والسياسيين أمراً مرفوضاً وكُفرا بالوطن وبمظاهر تقدمه : «كيف يصدق الناس أننا نريد دمار

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٥٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٩٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٧٨- ٧٩ .

هذا البلد»[1] . إن الجماعة هنا ذات منطلق سياسي ، فيظهر المناضل السياسي بلحيته الكثيفة التي تخفي معالم السُّحنة القديمة[2] إنساناً ساخطاً على حالة بلد تهيمن عليه «مظاهر التقدم البراقة»[3] فيغرق في الأزمات والإحباطات ، وينظر لمحيطه بمناظر اليأس والتشاؤم : «لا تجعل التفاؤل يغمرني أكثر من اللازم ، فأنا لا أزال أرى الواقع المر يتشكل أمامي في كل لحظة بآلام موجعة لا حصر لها»[4] .

٧- محكي رحلة «عثمان» : يتسم بانفتاحه على جمالية الغرابة ؛ لأن «عثمان» يبدو في رحلته شخصيةً غريبة الأفكار والأطوار والتصرفات ، سواء في رؤيته الاحتقارية للحصادين والقرويين المسافرين في الرحلة الجماعية كما تُعبر عنها رمزية «الموت» «النوم موت ، وهؤلاء الحصادون ميتون»[5] ، أم في حَدْسه وتنبُّئِه فيقول : «إن هذه الزاحفة لن تقودنا إلا إلى الجحيم»[6] ، حيث يستشرف النهاية الكارثية للناقلة وخراب الحقول الزراعية المجاورة لمكان احتراقها ، أم في إحداثه تخاريم في إطار الناقلة ووضع سائل مثير في محركها[7] كي يتسلى بنهايتها المأساوية والمفجعة .

تؤكد جميع المحكيات الفردية أن المرجعية الرحلية الجماعية لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» تنفتح على مرجعية رحلية مرحلية جزئية داخل الرواية ، بيد أنها محكيات لا تشتغل منفصلة ، بل تتعالق فيما بينها داخل المرجعية الرحلية الجماعية المؤطرة للرواية . إن ذلك يتمُّ في سياق بناء جمالي يقوم على التشظي ، فتتوحد المحكيات الجزئية في بناء سردي متقطع تؤسسه جمالية تناوب المحكيات الرحلية الفردية في سلسلة من القضايا الدلالية المنفتحة على المجتمع والدين والسياسة والأخلاق . . . . الخ .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٣٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٣٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٠٣ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٢١ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٢١ .

(٧) المرجع نفسه ، ص : ٧٩ .

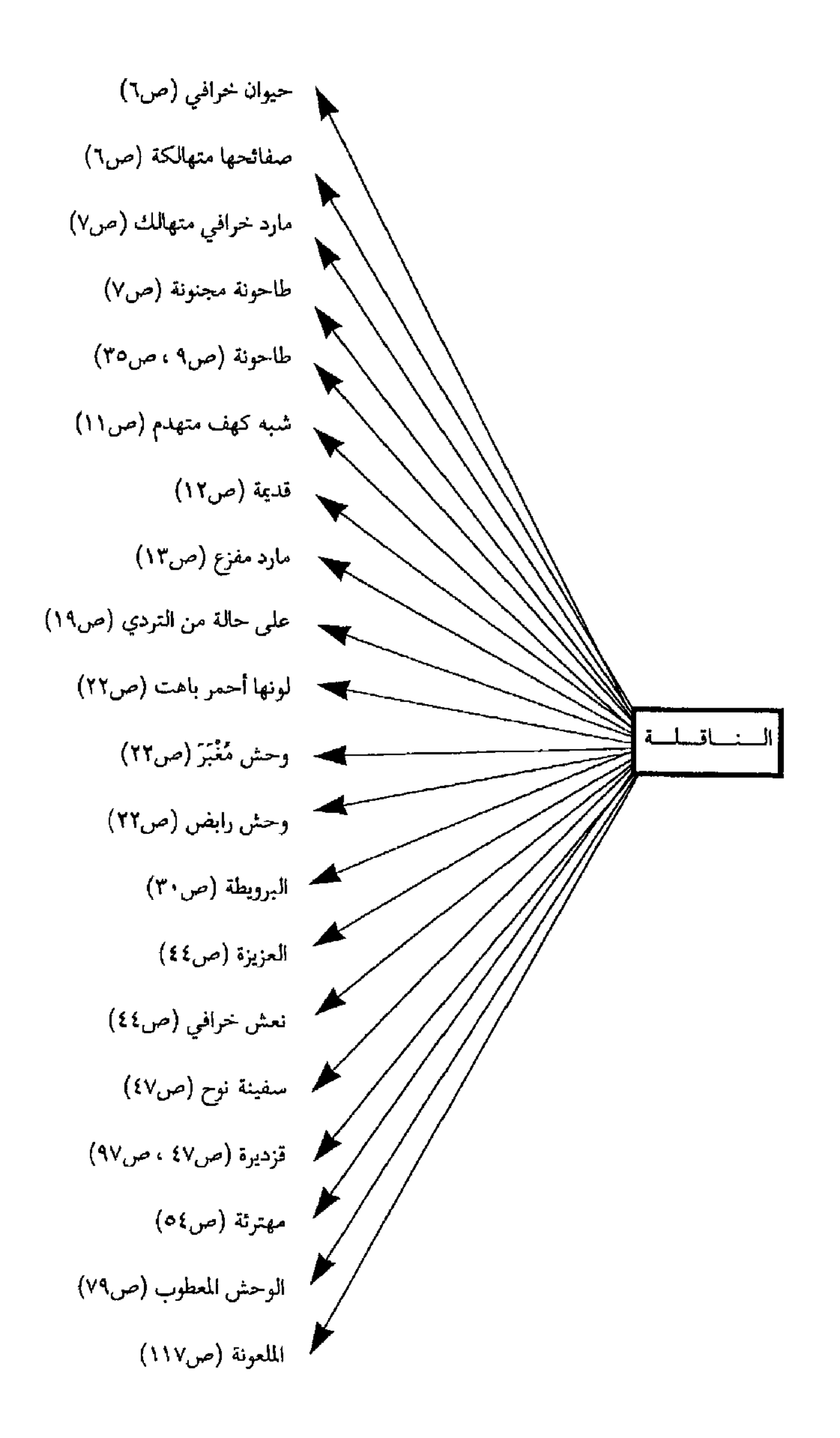
٢- وسيلة الرحلة الجماعية: الناقلة الخرافية

تنهض المرجعية الرحلية الجماعية المؤطرة لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» على أداة ووسيلة وحيدة للسفر ، إنها ناقلة «خرافية» تنقل عدة شخصيات من المدينة صوب البادية . لقد كانت الناقلة وسيلة للانتقال من حياة الحاضرة إلى حياة البادية ، ومن أمل الهروب أو تحقيق أهداف خاصة إلى ألم الفاجعة والمأساة جراء احتراق الناقلة قبل وصولها إلى نقطة الوصول النهائية ، فما هي المواصفات النوعية لهذه الناقلة «الخرافية» التي أفضت إلى نهايتها المأساوية والكارثية؟

إن الإجابة عن هذا السؤال ستتم بناء على خطاطة واصفة لمميزات الناقلة كما عبَّرت عنها العلامات اللغوية الدالة في الرواية[١] .

---

(١) سنحيل على الصفحة المرتبطة بالصفة أو الميزة دوما إحالة على الهامش ، تجنبا لتضخيم الهوامش .


حيوان خرافي (ص٦)
صفائحها متهالكة (ص٦)
مارد خرافي متهالك (ص٧)
طاحونة مجنونة (ص٧)
طاحونة (ص٩ ، ص٣٥)
شبه كهف متهدم (ص١١)
قديمة (ص١٢)
مارد مفزع (ص١٣)
على حالة من التردي (ص١٩)
لونها أحمر باهت (ص٢٢)
وحش مُغْبَرّ (ص٢٢)
وحش رابض (ص٢٢)
البرويطة (ص٣٠)
العزيزة (ص٤٤)
نعش خرافي (ص٤٤)
سفينة نوح (ص٤٧)
قزديرة (ص٤٧ ، ص٩٧)
مهترئة (ص٥٤)
الوحش المعطوب (ص٧٩)
الملعونة (ص١١٧)
الناقلة

تجسد أوصاف «الناقلة» وصفاتها بُعدين دلاليين ؛ البعد الأول تؤطره جمالية المأساة التي تتجلى في مسار منفتح على مآسي تواجه المسافرين على متن الناقلة الخرافية ، والبعد الثاني تحدده جمالية الكارثة البارزة في نهاية اضطرارية للرحلة جراء احتراق الناقلة الخرافية كلياً ، فضلا عن احتراق الحقول الزراعية المجاورة لها . لذلك فصفات الناقلة وأوصافها «تشير إلى تهالك الناقلة ورداءتها وتؤكد تقويما سلبيا يشمل الرحلة برمتها»(1) ، وبالتالي فإن المآسي المترتبة عن رحلة الناقلة المتهالكة صوب القرية ناجمة - بالضرورة- عن حالة الناقلة التي تشير إلى رمزية الرداءة في زمن يتطلب تحديث وسائل الفعل والحركة في الظرفية الحضارية الراهنة ، وإلا كان المصير التلاشي والضياع بناء على رمزية احتراق الناقلة . إنها رؤية كونية تهم كل المجتمعات التي تغيب لديها وسائل «نقل» الإنسان من ضياعه وبؤسه إلى وجود إنساني وحديث ، مما يمنحه الحياة ولا يفضي به إلى الموت .

١- محطات عبور الرحلة الجماعية: قرى البؤس والفاجعة.

لن يستقيم الحديث عن محطات عبور الرحلة الجماعية دون الإشارة الأولية إلى طريق العبور ؛ إنه طريق يعمق المأساة والرداءة ، كونه طريقاً «خارج الطريق السيار» . إن هذا يجعله طريقا مفتوحا على جمالية الانحراف ؛ أي انحراف عن مسار يرمز للحضارة والتقدم ، نحو مسار مفتوح على كل مظاهر التخلف في زمن يحتاج إلى طريق سالك و«سيار» ، وليس إلى «الطريق الرديئة المتربة»(2) التي تضع الجماعة المسافرة في حاضر مأساوي مليء بالأعطاب ، ومستقبل كارثي ومفجع ينذر بالضياع (الاحتراق) .

تبدو الرحلة الجماعية ، إذاً ، داخل محكي الرواية «رحلة خارج الطريق السيار» مفتوحة على المأساة ، كما تعبر عنها رمزية طريق العبور ووسيلته (الناقلة المتهالكة) ، وكما تدل عليه محطات عبور الناقلة التي تتجلى في مجملها قرى بئيسة ، فأين يظهر طابعها البئيس؟ .

---

(1) عبد العالي اليزمي وعلي كابوس ، كتابة الرحلة ورحلة الكتابة ، قراءة في الطريق السيار لحميد لحمداني ، مرجع مذكور ، ص : ٩٥ .

(2) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ١٥ .

يقول السارد واصفا القرية التي شكلت محطة استراحة أولى للمسافرين عبر الناقلة : «القرية تبدو مهجورة في هذه الساعة القائظة»[1] ، ويقول واصفاً جنبات الطريق الذي تعبره الناقلة : «بدت الأرض مشققة من شدة القحط»[2] ، وجاء في حوار الصحفي «سعد» والمهندسة الزراعية الشابة ما يلي :

«- صلابة الأرض دالة على العطش المزمن في هذه المناطق .

- احذر هناك شيء يتحرك في العود . . .

- . . . أتعني أن البلاد مهددة أيضا بالجراد . .؟» [3]

وورد في حوار المهندسة الزراعية وصاحب الضيعة التي باشرت العمل فيها ما يلي :

«قلت له :

- هل تربي الدجاج أيضا؟

- نعم لكن هذه المرة دجاج بلدي .

- هل تمزح؟ إنه يحتاج إلى وقت طويل في تربيته و لا أظن أنه سيكون مربحا .

- ولكن الخسارة أصابتني مع الرومي ، فقد مات لي منه خمسة آلآف دفعة واحدة قبل البيع بخمسة أيام ، أما مع هذا فهو يتدبر أمره في الغالب وثمنه مرتفع .

- لن يكون ذلك إلا على حساب المزروعات أو الجيران .

- أما المزروعات فهي قليلة ومسيجة وأغلبها أنهكه العطش ، وفيما يخص الجيران اعلمي أن أغلب أولادهم ونسائهم يشتغلون عندي حسب المواسم والحاجة ، لأن أراضيهم صغيرة ، ولولا هذه الضيعة لكانوا قد هجروا المكان منذ زمن بعيد . فكيف أقبل جوارهم وتشغيلهم ولا يتحملون دجاجي؟»[4] .

تكشف هذه الأقوال على جملة من الدلائل التي تفصح عنها الرحلة الجماعية ؛ سواء من خلال توصيف فردي لأحوال قرى العبور ، أم من خلال إشارة دالة تضمر مأساة الجماعة والأفراد داخل تلك القرى . ويمكننا تحديد ثلاث مدلولات محورية

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٤٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٥١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٨٩- ٩٠ .

ترشح من المقاطع السابقة :

- قيود الطبيعة حيث يصير الكائن البدوي والقروي محاصراً بالقيظ صيفاً والبرودة شتاءً ، ويفتقد وسائل «تطويع» الجو لصالحه .
- بوار الأرض باعتباره حالة مفضية لتجريد الإنسان القروي من رأسماله الرمزي ، والزج به في متاهات الانتظار القاسي لرحمة السماء .
- التفاوت الطبقي الذي ينتج الإقطاعي المتحكم في سكان القرى ، فيفرض تعاليه القائم على سلطة المال ، بحيث تتجلى «بطولته» في تجريد الفقراء من جهدهم وإنسانيتهم ، فيتحولون عبيداً مقنعين في ضيعته .

وبذلك فمحكي رواية «رحلة خارج الطريق السيار» لا يعكس الطابع الجماعي للرحلة فقط ، بل يرسم صورة دالة للجماعة النصية المتاخمة لمسار الرحلة في رمزية دالة على عكس الرحلة من القرية إلى المدينة ، وجعلها رحلة من المدينة صوب القرية ، قصد تسليط الضوء على مجتمع قروي نصي مليء بالمآسي[(١)] .

٤- صعوبات الرحلة الجماعية: مآس وتحديات.

إذا كانت الناقلة مهترئة والطريق رديئا ومغبرّا ومليئا بالحفر ، فإن صعوبات الرحلة ومآسيها ستكون من باب تحصيل الحاصل ، فما هي أهم الصعوبات التي تعبّر عنها المرجعية الرحلية الجماعية في رواية «رحلة خارج الطريق السيار»؟ وما هي الدلالات المنبثقة من هذه الصعوبات التي جابهت الرحلة الجماعية .؟ .

يُفرز محكي الرواية الجماعية عدة إشارات دالة على صعوبات الرحلة ، من أهمها :

- صعوبة المسير : تَكْمُنُ في السير بهواجس الضياع والخوف ، لأن الناقلة مهترئة والطريق متدهورة . لهذا يصير السَّير دالاً على صعوبات مركبة منفتحة رمزيا على قيادة الإنسان بمختلف شرائحه إلى الهاوية والخراب ، خاصة حينما تسيطر سلطة المال : «لا تنس أن الجميع يدفع الثمن ليصل إلى غايته وليس إلى الهاوية»[(٢)] .

---

(١) نتحدث عن «المجتمع القروي النصي» للتدليل على وجود مجتمع داخل الرواية يحكمه مبدأ الاحتمال والإمكان ، وليس مجتمعاً مطابقاً للمجتمع القروي في عالم تجريبي ما .

(٢) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٤٠ .

- أعطاب الناقلة المتعددة : تنشر الرعب وتعرقل السير العادي للرحلة ، وتساهم في تفرُّق سبل المسافرين بعدما بدأت الألفة تتحقق بينهم . بيد أن أعطاب الناقلة المتكررة تساهم في تعميق التواصل بين ركاب الناقلة ، وتحويل توقف رحلتهم المثقلة بالعذاب جراء عطب ما إلى لحظة تؤطرها جمالية الكشف وإبراز المعتم في الفضاءات والشخصيات . وتعبِّر الأعطاب الكثيرة عن رمزية المشترك المأساوي داخل الناقلة وخارجها ، لأن الأعطاب تصير عنصرا دالاً على جمالية الفداحة المجتمعية كما تعبِّر عنه رمزية الخطر في قول «عبدون» : «المشكلة أنك خائف من ناقلتي . . بينما يوجد الخطر خارجها»[1] . إن الأعطاب المتكررة للناقلة تساهم في مضاعفة مآسي الرحلة ، بيد أنها تطرح رمزية تحدي المأساة ومواجهة التعب . لذلك فالعطب علامة نصية دالة على التمزق الذي يعتري الكائنات والمجتمع في حالة اهتراء أدوات فعله وحركاته ، لكنه تمزق يشحن شخصيات الرحلة بالتَّوهُّج والتحدي ، كما تعبِّر عنه الجمالية الرمزية للتعبير التالي : «إن المحن توحد الناس وتخلق جميع شروط التضامن»[2] .
- احتراق الناقلة والحقول المجاورة لها : يعتبر أكبر مأساة أنتجتها الرحلة الجماعية المشؤومة عبر الناقلة المهترئة : «بدأت ألواح الناقلة وكتل الأمتعة المحروقة تتطاير بفعل الريح وتستقر في الحقول المجاورة . . . وما هي إلا برهة حتى انفجرت الناقلة ووزعت مزيداً من حممها على الجانبين . لم يعد بالإمكان فعل أي شيء . .»[3] . إنها مأساة وفاجعة مؤلمة انتهت إليها الرحلة الجماعية ، فكانت «بمثابة درس تاريخي لكنه للأسف مشحون بالقساوة»[4] . إن الرحلة الجماعية واجهتها صعوبات عديدة كان أهمها صعوبة الوصول ، مما يعبِّر عن دلالة ضرورة الاستفادة من الأخطاء القاتلة كما تعبِّر عنه رمزية «الدرس التاريخي» . وهذا دليل على أن الصدمة يمكنها أن تخرج الإنسان من تردده للانخراط في حياة متقدمة ، وتخلخل ألفته لكل ما هو تقليدي ومتجاوز .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص :٥٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١١٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١١٧ .

٢- المرجعية التاريخية: مكونات المحكي

سبقت الإشارة إلى أن نمط المرجعية التاريخية تمثله رواية «العلامة» لبنسالم حميش، ورواية «شجيرة حناء وقمر» لأحمد التوفيق، وسيرا على المنطلق التصنيفي المعتمد في المرجعية الرحلية سنصنف هاذين النصين ضمن إطار مرجعي نحدده كما يلي:

- المرجعية التاريخية الخاصة، وتمثلها رواية «العلامة» لبنسالم حميش.
- المرجعية التاريخية العامة، وتمثلها رواية «شجيرة حناء وقمر» لأحمد التوفيق.

فما هي العناصر الداعمة لاشتغال المرجعية التاريخية في النصين الروائيين معا؟

١- رواية المرجعية التاريخية الخاصة: العنوان والمحكي:

أ- المؤشرات النصية تقيِّد دلالة العنوان:

تفصح العلامة اللغوية المشكِّلة لعنوان رواية «العلاّمة» للروائي بنسالم حميش عن ثلاث مقولات دلالية: المعرفة والفردانية والإنسانية. إن المقولة الأول (المعرفة) تكشف طابع التميُّز المعرفي المتضمن في صيغة المبالغة لهذا العالم، فتتبين حقيقته باعتباره كائنا معرفيا يمتلك رصيدا ثقافيا مهماً، وهو ما يدل على انتقال من وضعية الجهل إلى وضع العالم، وما يستتبع ذلك من فرق شاسع بين طرفي الثنائية المنبثقة من الوضعيتين السابقتين: العلم والجهل. أما المقولة الثانية (الفردانية) فتعبّر على أن العالم شخص مفرد، كما يدل عليها التعريف الذي يحرر «العلاّمة» من صيغة التنكير الذي يستغرق الكُلَّ، وكذا الإفراد الذي يقتضي التمركز الرمزي على الفرد الواحد. وتشير المقولة الثالثة (الإنسانية) إلى التميّز النوعي الذي يختص به الإنسان في علاقته بالمجال المعرفي، بناء على الخاصية العقلانية التي تميّزه عن غيره من الكائنات الحية، فيغدو «العلامة» كائنا إنسانيا متعلما ومرتقيا سُلَّم المعرفة والعلم إلى حين وصول درجاته العليا، فمَن يا ترى يكون هذا الكائن الإنساني «العالم جدا»؟.

تبقى تلك الدلالات الافتراضية محدودة وقابلة للتجاوز والتغيير، وتظل دلالات عائمة ومفتوحة على كل كائن إنساني عالم. بيد أن أول متوالية سردية في «فاتحة» الرواية تقيد الدلالات المحتملة وتحسر انفتاحها وتعددها الدلالي، يقول السارد في مفتتح الرواية: «وفي منحى حياة عبد الرحمن ابن خلدون المغربي، كانت الرجّات والمشاق كثيرا ما تبدأ أو تنتهي باكفهرار الجوِّ بينه وبين أهل الدولة. وكان الرجل،

خلافاً لمعظم علماء العصر، وسياسييه، ميَّالا إلى استسهال عواقبها وأخذها مأخذ السَّعة والرحب، بدل الاستيحاش واليأس. لذا كان صوت العلم كثيرا ما يصيح فيه طالباً فرص التفرغ والخلوة وتمديدها إلى أجل غير مسمى»[1]. صارت العلامة اللغوية «العلاّمة» مقترنة بالعالم والمؤرخ «عبد الرحمن ابن خلدون» الذي ظل تميُّزه المعرفي والفكري شرط تحوله إلى «علاَّمة» وعلاَمة في عصره والعصور اللاحقة عليه، وهو ما يجعل العنوان (العلاَّمة) ممتدا دلاليا لالتقاط جزء من حياة ابن خلدون، خاصة الجزء المعرفي أو الفكري، مما يمنح إمكانية الحديث عن انفتاح العنوان على تاريخ خاص للشخصية. لهذا نتساءل: هل الرواية تحكي التاريخ المعرفي الخاص لابن خلدون في التحصيل والإنتاج؟ أم هل هي رصد لتأثير الفكر في ردود الفعل النوعية والخاصة لابن خلدون تجاه القادة السياسيين لعصره؟ أم هل هي تنقيب في المسكوت عنه في الحياة الثقافية والفكرية الخاصة لشخصية ابن خلدون؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة رهينة بتحديد المتن الحكائي للرواية، ورصد تجليات المرجعية التاريخية كما يبرزها محكي الرواية، خاصة المكونات النصية الدالة على اشتغال المرجعية التاريخية الخاصة.

ب- بنية محكي رواية «العلاَّمة»: التاريخ الخاص لابن خلدون:

يتأسس محكي رواية «العلاّمة» لبنسالم حميش على ما يمكن تسميته بـ«التاريخ الخاص» لشخصية ابن خلدون، لأن المحافل التي انبنى عليها النص الروائي (السارد وحمو الحيحي وابن خلدون) تَركِّز محكيها على شخصية «ابن خلدون». هكذا تجلى السرد من منظور ذاتي في محكي ابن خلدون نفسه، حينما يحكي عن تجاربه الاجتماعية، ومواقفه الفكرية وإنتاجاته المعرفية، ومساره المهني وتفاعلاته مع محيطه السياسي. أما المنظور الغيري فيظهر في المحكي التنظيمي والتوجيهي للسارد المتواري، كما اتضح في المحكي التحفيزي لحمو الحيحي أو غيره أثناء محاورة ابن خلدون في قضية ما.

ويمكن القول إن محكي رواية «العلاّمة» يلتقط ثلاث قضايا خاصة في المسار الحياتي لشخصية المفكر والعلاّمة ابن خلدون، وهي القضايا الاجتماعية والسياسية

(1) بنسالم حميش، العلاّمة، ص: ٩.

والفكرية . هكذا ينفتح محكي الرواية على «فاتحة» يحكيها سارد متوار مُسلِّطا الضوء على شخصية ابن خلدون ، وراصدا صفاته ومهامَّه وإنتاجه الفكري والعراقيل التي واجهته لمّا عيَّنه «السلطان الظاهر برقوق ، سنة ست وثمانين وسبعمائة [٧٨٦هـ]»(١) قاضيا للمالكية . فضلا عن رصد حركاته وتحركه لاكتشاف القاهرة ، وذكر مصابه الجلل المتمثل في «غرق أسرته الصغيرة في البحر»(٢) ، مما عجَّل اعتزاله في بيته رفقة خادمه «شعبان» الذي يعامله بلطف ويحاوره في شأن الخروقات القضائية وسوء تدبير الشأن المجتمعي . وهذا ما ساهم في تعرُّفه على كاتبه المغربي «حمو الحيحي» المستقر بمصر رفقة زوجته «أم البنين» ، وهو الكاتب المميز بقصره وذمامة وجهه وعمشه ، و«بتوقد ذكائه ومرحه ورباطة طبعه»(٣) .

يظهر أن محكي «فاتحة» رواية «العلاَّمة» يُجمل الأحداث الخاصة المتصلة بشخصية ابن خلدون ، قبل أن يتم الانتقال في محكي الفصول الثلاثة والخاتمة إلى رصد مفصَّل لأحداث هامة في الحياة والتاريخ الخاص لشخصية ابن خلدون ، أحداث يمكننا تصنيفها كما يلي :

– حدث الاعتكاف العلمي : ويتجلى في اعتكاف ابن خلدون رفقة كاتبه «حمو الحيحي» على الكتابة ، وعلى التداول في قضايا متعددة خلال جلساتهما التي «كانت عادة بعد صلاة العشاء بساعة ، وتستمر أحيانا ساعة بعد منتصف الليل»(٤) . إن ذلك فسح المجال لابن خلدون كي يناقش ويُمليء على كاتبه الماهر في التقييد ما يتصل بالقصص العجيبة في النصوص الرحلية كرحلة ابن بطوطة ، وما يتعلق بموقف ابن خلدون من الحلم والعجيب ، ورأيه في «العُمق» والإنسان ، وانتقاده لذاته في «باب المثالب»(٥) ، وتصوره حول مفهوم «التاريخ» وامتداداته الدالة : «سجِّل هذا المفهوم يا حمو بالقلم الغليظ : إنه التاريخ ، ولا تهمل مشتقاته من جنس التغيير

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٢٩– ٣٠ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٤١ .

والتبدل والانقلاب والتحوّل . . .»[1] ، وحول مفهوم «العصبية» و«السياسية» و«الأوبئة» و«العمران» .

– حدث الزواج : يقربنا محكي الرواية من هذا الحدث بعد عودة ابن خلدون من أداء فريضة الحج ، فوجد كاتبه «حمو الحيحي» قد توفي ، وبقيت زوجته «أم البنين» التي لم تبلغ الثلاثين تعاني مآسي الأرامل ومضايقات أخيها «سعد» . وهذا ما عجّل زواج «ابن خلدون» بها ، لتبدأ حياة جديدة أساسها «سُكْرُ الافتتان» والفرح العارم بالتحولات العجيبة في حياة ابن خلدون التي «لا ريب عندي أن مديرتها امرأة : هي رافعة الغطاء ، هي المهماز المفجر والفيض كلّه والعطاء . ولولاها لبقيت نفسي حاملة شارة الانتكاس والحداء ، لبقيت رغائبي وحقوقي في الحياة طيّ الضمور والكبت»[2] . وقد ازدادت بهجة الحياة لدى ابن خلدون رفقة زوجته «أم البنين» ،لأنها بدلت حياته ، فصار لديه وهو «على عتبة الستين : الحب والحياة وجهان لدم واحد ؛ ومن لا حب له ، لا حياة له»[3] . وستزداد بهجته وفرحته لما حبلت زوجته وأنجبت البتول . بيد أن توصُّل «أم البنين» بخبر يزعم موت «ابن خلدون» في رحلته للشام للقاء بالطاغية «تيمور» دفع بها للرحيل صوب فاس ، ولكن حين وصلها خبر عودة ابن خلدون حيًا إلى مصر ذهبت على عجل لرؤيته ، دون أن تصحب معها ابنتها «الباتول» . إن ذلك أثر على نفسية ابن خلدون ، فقرر الرحيل من مصر للاستقرار بالمغرب ، كما وعد زوجته «أم البنين» التي عادت لفاس للاعتناء بابنتهما الباتول . لكن المرض لم يمهل «ابن خلدون» فتعاظمت أوجاعه ، ولم يلتحق بزوجته وابنته بفاس ، فمات وحيداً بمصر يحاور عزرائيل في مشهد رؤيوي صاعق :

«– قلت : هل تسمح لي ، أنا خرّيج هذا العصر العصيب ، أن أكتب وصيتي الأخيرة؟

– قال : ليس الوقت وقتها ، وأنت كجذع نخل خاوية ، طريح فراش الشلل والسكرات المحمومة العاتية»[4] .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٤٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٣٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٣٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٢٨٢

- حدث اللقاءات السياسية : يكشف محكي الرواية عن لقاءين سياسيين هامين لابن خلدون ؛ الأول تجسده المراوحة بين تعيين ابن خلدون قاضيا ، وعزله من منصبه ؛ سواء على عهد السلطان برقوق ، أم على عهد ابنه الناصر فرج . ويمكن فهم تعيين ابن خلدون وعزله من قطاع العدل بمصر في ضوء ديمقراطية تدبيره الشأن القضائي ، كما تجسده «أحكام الله وواجب تطبيقها بما يرضاه الشرع والمذهب»[1] . واللقاء السياسي الثاني أفرزه حدث تاريخي متمثل في تهديدات الطاغية «تيمور ابن جغطاي ابن جنكيز خان» الذي صار قريبا من مصر بعدما دخل العراق والشام وعاث فسادا في الأهل والعمران ، وقضى على منافسه في الحكم «طغطمش صاحب صراي» ، فجاءت رحلة ابن خلدون «وهو يرافق السلطان الغرّ /الناصر فرج/ في حملته الشامية ضد سماسرة الفتن والخارجين عليه»[2] . كانت هذه الرحلة فرصة لملاقاة ساسة مبتدئين ، مما جعل العلامة «ابن خلدون» يعاني ويتألم ، لكنه تمكن من الالتقاء بالطاغية «تيمور» فوصف له جغرافية المغرب ، وحدّثه في شأن السياسة والحكم والمنكر ، ثم انتزع «منه ميثاق الأمان بخاتم تيمور»[3] نفسه .

تنتسب المرجعية النصية لرواية «العلاّمة» ،إذاً ، إلى مجال التاريخ الخاص بشخصية العلاّمة ابن خلدون ، فيصير بناء المرجعية التاريخية الخاصة محكوماً بتعميق الوعي بالشخصية العالمة والمفتونة بالمعرفة (ابن خلدون) ، لكنها الشخصية المنتمية إلى زمنها السياسي والاجتماعي . بناء على ذلك تتفاعل شخصية العلامة مع الزمن الأول (السياسي) من زاوية المسؤولية الإدارية عبر امتهان القضاء والتدريس ، وتنجذب في الزمن الثاني (الاجتماعي) إلى اقتناص لحظات المتعة والدفء الأسري . لهذا تنضاف عناصر نصية أخرى لتدعم مرجعية النص التاريخية الخاصة كما يبرزها محكي رواية «العلامة» . وهذه عناصر يمكن تحديد أهمها في ما يلي :

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٧ - ٢٤٨ .

١ - التاريخ الخاص في سياق التاريخ العام:

هل يمكن الحديث عن التاريخ الخاص لشخصية ابن خلدون دون استحضار للسياق التاريخي العام الذي نشأ فيه؟

يمكن القول إن العملية تبدو صعبة نوعاً ما ، لذلك يبقى التاريخ المشترك والعام مؤسساً للتاريخ الخاص للشخصية ومرتبطا به . نلمس هذا التداخل بين المرجعية الخاصة والعامة في محكي رواية «العلاّمة» من خلال استحضار عناصر مميزة للتاريخ العام ، فكان لها تأثير بالغ على جزء من الحياة الخاصة لشخصية ابن خلدون . لذلك صارت المرجعية التاريخية الخاصة مشدودة إلى التاريخ الإنساني المشترك ، وهو ما تُبرزه مكونات المتخيَّل التاريخي العام التالية :

* الحياة التاريخية الخاصة بمصر في عهد «السلطان الظاهر برقوق» : لا يمكن فصل هذه المرحلة التاريخية العامة بملابساتها وامتداداتها المختلفة عن التاريخ الخاص لشخصية ابن خلدون ؛ لأنها مرحلة تاريخية عامة ساهمت في بلورة جزء كبير من تاريخ الشخصية ، وعمَّقت وعيها بمميزات التاريخ نظرياً ، ووجَّهتها لاتخاذ مواقف من القادة السياسيين وأتباعهم . وهذا ما دفع شخصية «ابن خلدون» إلى كشف مظاهر الاختلال القيمي والأخلاقي والسياسي والديني والفكري . . . الذي ميّز فترة حكم «الظاهر برقوق» . إن ما تتسم به تلك المرحلة التاريخية المشتركة والعامة هو :

- الرغبة القوية للاستمرارية في السلطة من لدن الفئة الحاكمة ، وتغليب المصالح الخاصة في تدبير الشأن العام ، كما تجلى في «السلطة الزمنية المتَعَبّدة بمواقفها ومصالحها المخصوصة»[1] .
- الفساد الإداري كما يُعبِّر عنه التدبير القضائي لأمور الناس بالزور والحيف والتعسف ، مما يُسعف في ترسيخ السلطة الحاكمة ، ويُساهم في تكريس جبروتها واستبدادها ، ويغذي الصراعات في الوسط القضائي .
- انتشار الاستبداد بأشكال مختلفة يمكن تقسيمه إلى صنفين كبيرين : «صنف يوافق انفراد الأمير بالملك وتوفقه في المزج بين الغلبة القاهرة والغلبة المعنوية ، وصنف تذهب فيه الهيبة عن ربِّ الملك بفعل ضعف شخصي وتسلط الوزراء

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٠ .

عليه ، فيباشر العنف مجرداً صريحاً»[١] . إن الصنف الأول من الاستبداد هو الذي ميَّز «السلطان الظاهر برقوق» ، كما يعبِّر عنه ماضيه المليء بالفواحش والزلاَّت ، والمفتوح على الصعلكة والاستخفاف بالآفات . أما الصنف الثاني من الاستبداد فقد اتَّسم به «الناصر فرج» ولي برقوق على حكم مصر ؛ حيث اجتمع لدَيه ضعف الذكاء بالاستهتار والغطرسة وغياب التجربة ، مما أنتج حاكما مستبدا لم يتوان في سجْن شخصية ابن خلدون ظلماً وعدواناً ، أي سَجْنِه «سِجْن إذلال ومسكنة»[٢] .

* الحياة التاريخية العامة خارج مصر : يقربنا محكي رواية «العلامة» من لحظتين تاريخيتين هامتين كان لهما تأثير خاص في تاريخ ابن خلدون الشخصي :
- اللحظة الأولى يؤرخ لها تاريخ المغرب الذي تضيئه سياسة المرينيين التي عجّلت برحيل ابن خلدون إلى مصر ، بعدما عاش تجربة سجن طوال عامين «في زنازن السلطان أبي عنان المريني»[٣] . هكذا اكتشف «ابن خلدون» نموذجا سياسياً مستبدا ، لأن علاقته مع العلماء تقوم على الاستغلال والانتفاع بأفكارهم لتكريس الاستبداد ، ما دام سعي السّاسة في هذه المرحلة كان «هو ليُّ أعناق العلماء لتسخيرهم في قضاء حوائجهم وأغراضهم ، وذلك مقابل جرايات أو إقطاعات يخصونهم بها على قدر الموهبة والاستطاعة»[٤] . إن لحظة حكم المرينيين تكشف تاريخا ينحو صوب الهزائم ، مما أفضى إلى تلاشي حلم استعادة الأندلس ، وهَجَسَ «بنهاية أي دعوة قوية مظفرة للمغاربة إلى الأندلس الآفلة»[٥] التي أُعجب بها ابن خلدون كثيراً .
- اللحظة الثانية يحددها تاريخ «المشرق» الذي يُبرزه تهديد الطاغية المغولي «تيمور ابن جغطاي ابن جنكيزخان» «بغزواته الماحقة التي قادته منذ سبع سنوات

(١) المرجع نفسه ، ص : ٥٩ .
(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢١١ .
(٣) المرجع نفسه ، ص : ٨٧ .
(٤) المرجع نفسه ، ص : ٨٧ .
(٥) المرجع نفسه ، ص : ٢٢٦ .

إلى الإطلال على بغداد»[1] . وتعدّ هذه اللحظة هامة في المسار التاريخي الخاص لشخصية ابن خلدون ، لأنها مكّنته من مواجهة تفاوضية مع ذلك الطاغية السياسي المريب والمثير . ولقد أسفر ذلك عن انتزاع «مكتوب الأمان» القاضي بحفظ حياة ورتب الكتّاب والعمال الدمشقيين ، فكسب ابن «خلدون» ودّ الطاغية «تيمور» الذي احتفى به ومنحه صَكَّ التجوّل الحُرِّ في مملكته ، وطلب منه الإشادة بشخصه وتاريخه والدُّعاء له لتحقيق زعامة سياسية دنياوية استثنائية وراحة أخروية ، فخاطب ابن خلدون قائلا : «هذا كتاب بخاتمي ، تسير به في ممالكي ، وتقصدني إلى عاصمتي إن تقطع بك الحبل يوما وأردت أن تحصل في ظلّي ، وهذا ابني شاه رخ ذاهب إلى شقحب لمرابع دوابي ، فرافقه إن شئت محروساً معافى . حدِّث عني من لاقيته من السلاطين والأمراء ، وادع لي ربك أن يهبني مقاليد الدنيا وسعادة الآخرة»[2] .

٢- الوقائع المثيرة في التاريخ الشخصي الخاصة للعلاّمة:

يعالج محكي رواية «العلاّمة» التاريخ الخاص لابن خلدون ، ويتجلى هذا التاريخ في وقائع نوعية في حياة العلاّمة ، باعتبارها وقائع مفتوحة على المعلوم والمجهول في المرجعية التاريخية الخارج نصية الخاصة بشخصية ابن خلدون . ويمكن تحديد هذه الوقائع المميزة في التاريخ الخاص للعلاّمة في ما يلي :

- التناوب بين تولّي «ابن خلدون» القضاء بمصر وعزله منه ، فوصل عدد ولاياته القضاء خمس مرات : «وأنا أهيئ رحيلي وأضع لمساته الأخيرة . . . تلقيت بمرسوم جديد تعييني للمرّة الخامسة في خطة القضاء ، فلم يسعني إلا أن أستجيب له على أمل أن أعزل في أقرب الآجال . وفعلاً ، لم تمض أربعة أشهر تقريباً حتى تَمَّ خلعي مجدداً ، فحمدت الله . .»[3] .
- ضياع أسرة شخصية ابن خلدون بغرقها ، حيث «ابتلع البحر الزوجة والبنين»[4] ،

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٨٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٦٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٧٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٦٠ .

مما أثّر سلباً على نفسية ابن خلدون، وجعله تائهاً وفاقداً مشاعر الاستمتاع بالحياة، وغير متذوّق ملذاتها المعنوية والمشروعة.

- زواج شخصية ابن خلدون من «أم البنين» بعد موت زوجها وكاتب العلاّمة «حمو الحيحي»، وهو زواج ساهم في تحرير شخصية العلاّمة من ثقل العالم وبؤسه، بعدما غرقت أسرته في طريقها للالتحاق به في مصر: «عجبٌ تحولُ الوجود عندي من عسره وثقالته المعهودة إلى دوائر الخفة واليسرا!... عجب عود الرغبات إلى جسمي خفاقةً، بعد استيلاء التصدع والزهد عليّ!»[(١)]. وقد ازداد التحرر من ثقل العالم وارتقاء مقام الخفة حينما أثمر زواج شخصية ابن خلدون من «أم البنين» ابنتهما «البتول».
- تعرض العلاّمة للسجن؛ سواء «سجن مفخرة» الذي عاشه أيام شبابه «طول عامين تقريباً في فاس تحت السلطان أبي عنان المريني»[(٢)]، أم «سجن إذلال ومسكنة» الذي ابتلي به في مصر ظلماً وعدواناً في بداية حُكم السلطان «الناصر فرج» ابن السلطان «برقوق» الذي تفانى ابن خلدون في خدمته.
- مقابلة الطاغية «تيمور» ملك المغول، وهي مقابلة تبددت معها الصورة الأسطورية للطاغية، فتملكت «العلاّمة» مشاعر الخيبة والاستهزاء وهو يرى «تيمور» جالساً في خيمته: «هو ذا إذن الكائن العجيب كما تصورته دائما، هو ذا بعينه الخرزاء، وشعره الرطب الكثيف، ولحيته الشيطانية، وجبهته المتنطّعة فوق أنفه الافطش، من قسماته وهيئة تبرز حصّته الوافرة من عنفوان الطبيعة وعنفها»[(٣)]. ينطوي هذا الوصف على استهجان «العلامة» لشخصية تيمور، حيث ترْشَح صورته بدلالات توحي بالاستبداد والعنف والطغيان والاعتداد بالذات.
- مُواجهة الموت بشكل انفرادي، مما يجسد أزمة الانفراد التي عاشتها شخصية ابن خلدون، فنزع إلى مواجهة الموت بشجاعة مثيرة سيراً على مواجهة القلاقل السياسية وطغيان الساسة وإكراهات التشتت الأسري. ولقد بَدَت المواجهة محكومة بوعي العالم المُتّقد والمتديّن الورع، فكان الشعور بالاحتضار مدخلاً

---

(١) المرجع نفسه، ص :١٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص :٢١١.

(٣) المرجع نفسه، ص :٢٤٧ - ٢٤٨.

للشهادة «قبل أن تتخطفني المنية على حين غرة»[1] ، لأن العمر انقضى كما تعبّر عنه رمزية سيلان الدم وقطف الفاكهة في قول عزرائيل : «هل الدّم إذا سال من شريانه يعود إليه؟ هل الفاكهة إذا فارقت غصنها تؤوب إليه؟»[2] .

تعبِّر هذه الوقائع المثيرة في التاريخ الخاص لشخصية ابن خلدون عن أمرين اثنين ؛ الأول قوامه التميّز النوعي لشخصية ابن خلدون ، والثاني أساسه قوة شخصية العالم في مواجهة الحياة بحلوها ومرها ، وهي مواجهة مسكونة بروح العلم وعمق التجارب الحياتية المتنوعة .

٣- أفكار وأراء أو التاريخ الفكري الخاص:

تتشكل الأفكار والآراء الخاصة بشخصية العلاّمة ابن خلدون في الرواية ضمن ما يمكن نعته بـ«محكي الأقوال» (*récit de paroles*)[3] لا محكي الأفعال ، فيغدو ابن خلدون محفلاً سردياً يرسم مرجعية تاريخية خاصة بمدخل فكري ومعرفي . وتتجلى تلك الآراء في المناقشة والحوار الدائر بين ابن خلدون وكاتبه «حمو الحيحي» ، أو غيره من شخصيات الرواية ، حول مفهوم أو قضية أو نازلة أو حدث أو موضوع ما . ويمكن تحديد أهم الآراء في محكي الرواية ، كما تعبّر عنها شخصية ابن خلدون ، انطلاقا من الجدول التالي :

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٨٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٨٢ .

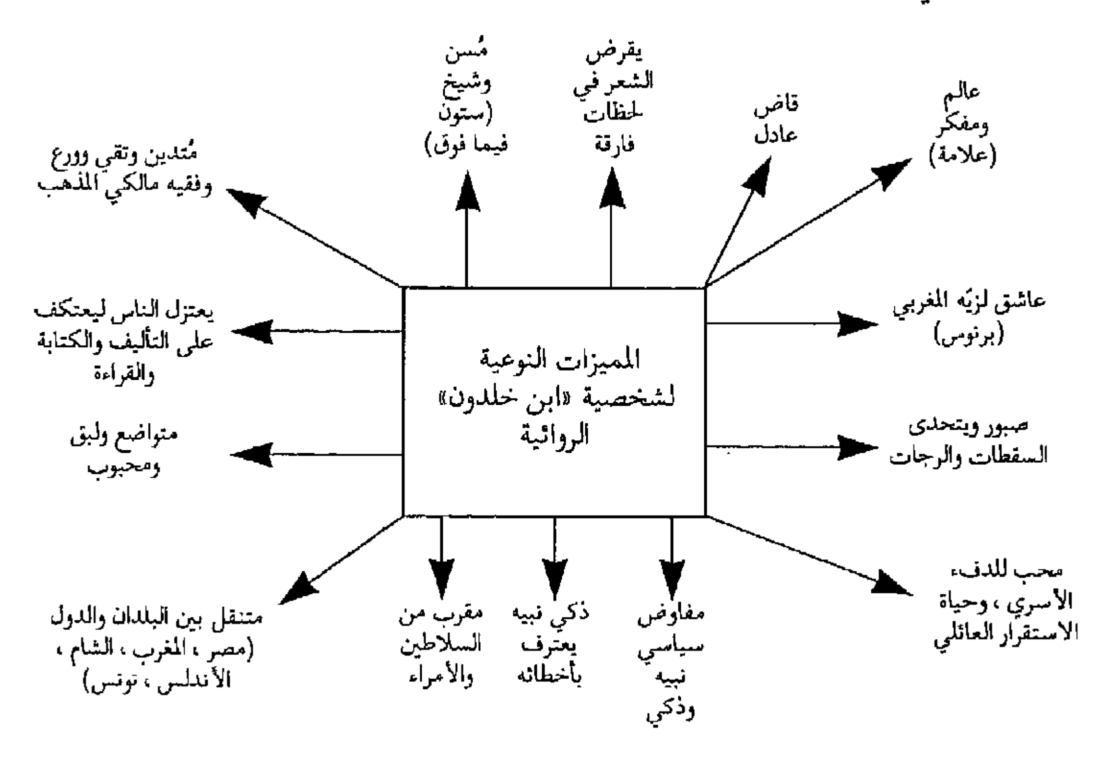
(٣) يميّز «جيرار جينيت» (*G. Genette*) بين «محكي الأفعال» و«محكي الأقوال» ، وتتجلى صيغة المحكي الأول في الحكي والسرد من لدن السارد ، وتظهر صيغة المحكي الثاني في عرض أقوال وأفكار ومواقف .. الشخصيات داخل المحكي . انظر : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية : بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم- عمر حلي- عبد الجليل الأزدي ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص : ١٨٣ .

المفاهيم المجردة	تصورات وآراء حولها
* العمق	- يعصم الذات من الأخطاء والزلات ، ويمكّن من «معرفة الواقعات والمادة التي للأشياء» (ص : ٤١) ، ويترصد شروط التبدل وسُنن التغيير .
* التاريخ	- يرادفه التغيير والتحوّل . . ، وله فوائد عدة و «مخزون الدلالات الكبرى ، وكتاب العبر المثلى» (ص : ٥٣) ، ويكتبه أصناف من المؤرخين ، وهو فن يتعرض للهلاك ، وتكون العبرة أساسه .
* العصبية	- أصل كل البلايا (أم البلايا ، ص : ٦٧) - عواقبها مدمرة - تتنوع بين الطبيعة والمصطنعة .
* الاستبداد	- أنواع وأصناف- يفضي للسلب والنهب والعسف- نوعان : موفق وبائس- مرفوض وغير مقبول أخلاقيا وسياسيا- يتعارض مع العدل .
* السياسة	- أمانة وتفويض- قائمة على المحاسبة والتوضيح- تتأسس على التداول في الحكم وليس على الوراثة - يبتعد عنها العلماء .
* العمران	- يقوم على الحركة والفعل «لا عمران بلا اعتمار وانتشاط» (ص : ٩٢) - نوعان : بدوي و حضري (ص : ١٦١)- يخربه الظلم .
* العلماء	- ورثة الأنبياء - يجب الانتفاع بعلمهم - واجبهم تعليم الناس الأمل والتواضع سمتهم الواجبة .
* الحرب	- تتطلب ثقافة التخطيط العسكري - لها فنون خاصة - تقوم على المواجهة والحسم .

يبيِّن الجدول أن أفكار وأراء شخصية العلاّمة معبِّرة عن سلطة معرفية قوية بقضايا الذات والواقع ، كما يتجلى في مفاهيم مجردة تدفع لتأملها أولاً قبل تشكيل تَصوُّر حولها ثانيا . من هنا فأراء شخصية ابن خلدون تبرز انفتاح المرجعية التاريخية الخاصة على مجال الفكر والمعرفة ، مما يفتح محكي الرواية على مفاهيم عامة وعلى قضايا ذاتية خاصة .

٤- التاريخ الخاص: تاريخ التميّز النوعي:

تعبِّر المرجعية التاريخية الخاصة المؤطرة لرواية «العلاّمة» عن تميُّز نوعي لشخصية «ابن خلدون» ، وهو تميّز يرسم صورة نموذجية للعلامة ، كما تعكسها صفاته وسماته ومميزاته وأفعاله وتصرفاته وتفاعلاته . ويمكن رَسْم هذه الصورة النموذجية للعلاّمة في الخطاطة التالية :



تكشف هذه الخصائص المميزة لشخصية ابن خلدون عن تشكيل المرجعية التاريخية الخاصة في نص رواية «العلاّمة» وفق جمالية التميُّز النوعي ؛ تميُّز يخص شخصية ابن خلدون في مسارها الفكري ، وتفاعلها الاجتماعي ، وأدائها المهني ، وبنيتها الخِلقية والخُلقية ، وديناميتها السياسية .

٢- رواية المرجعية التاريخية العامة: العنوان والمحكي:

أ- العنوان: الانفتاح الدلالي والرمزي:

إن عنوان رواية «شُجيرة حناء وقمر» للروائي والمؤرخ أحمد التوفيق يتجلى تركيبيا جُملة اسمية تؤسسها علاقة عطف بين «شجيرة» و «قمر» من جهة ، وعلاقة إضافة بين «شُجيرة» و «حناء» من جهة ثانية . وما يلاحظ هو الطابع الإنزياحي الذي يحكم المعطوف والمعطوف عليه ؛ لأن هذا الأخير لم يأت مقروناً بمضاف إليه يبيّن بعض خصوصيات هذا القمر ، بخلاف المعطوف عليه (شجيرة) الذي اقترن بمضاف إليه (حناء) . وذلك ما جعل دلالة «الشُجيرة» تبدو مُقلَّصة ، مقارنة مع لفظة «قمر» الحاملة عِدّة دلالات . من هنا ينفتح العنوان «شجيرةُ حناءٍ وقمر» على التعدّد الدلالي الذي يمكننا أن نثبت بعض عناصره كما يلي :

- أولا : دلالة السموّ ، فصيغة التصغير المرتبطة بالشجيرة يتأسس جوهرها الدلالي على التقدير لا التحقير ، فتصير «شُجيرة» سامية وسموها مستمدٌ من جمالية نوعية صادرة عن أوراق الحناء حينما تصير مسحوقاً يخضب اليدين ، فينقلهما من الوضع الطبيعي إلى السموّ الجمالي . أما سمو القمر فهو سمة مقترنة به في الخيال الاجتماعي منذ أزمنة ماضية .
- ثانيا : دلالة التميز ، وهو تميّز يُعبر عن التفرّد النوعي لبعض مكونات الوجود الأرضية والفضائية ، فتغدو هذه المكونات محكومة بمبدأ التميّز المتفرد . إنه التميّز الناجم عن الوظيفة الجمالية الملموسة (شجيرة حناء) ، والتميّز المنبثق من الوظيفة الجمالية المحسوسة مثل ضوء «القمر» .
- ثالثا : دلالة الإفادة ، وهي دلالة تستحضر النتيجة أو الاستفادة ، استفادة الإنسان من «شجيرة الحناء» و من نور «القمر» ؛ فتصير الاستفادة مفتوحة رمزياً على تفاعل الإنسان والطبيعة وفق مقولات الاستمتاع والتوظيف والانجذاب ، ومفتوحة رمزياً على تحوّل الإنسان من الطبيعة إلى الثقافة . إن الاستفادة من نور «القمر» مقترنة بالعبور من الطبيعة الفارضة النوم في زمن الليل إلى ثقافة «رومانسية» ، كما يجسدها الإنسان الحالم باقتناص لحظات جميلة ليلاً في ضوء القمر . علاوة على ذلك فالاستفادة من الجمالية التي تضفيها «الحناء» على اليدين أو الرجلين مرهونة بالعبور من «الطبيعة» إلى «ثقافة» التجميل المستمدة عناصره من الطبيعة . بيد أن كل ذلك لا ينفي دلالة التّبرّم من الحناء ، والتقزز منها ومن شكلها حينما

تكون مسحوقة ومخلوطة بالماء ، ثم توضع فوق أحد أعضاء الجسد .

يُلاحظ أن عنوان رواية «شجيرة حناء وقمر» يحتمل عدة دلالات ، وينفتح على كثير من الرموز . لهذا يصعب الحديث عن تمركز العنوان حول مرجعية محددة بدقة غير مرجعية الانفتاح على الإنسان والطبيعة ، وبالتالي هل محكي الرواية قادرٌ على تقليص الإطار الدلالي المفتوح للعنوان؟ وما هي نوعية المرجعية التي يُعبِّر عنها محكي الرواية؟ وهل ثمة عناصر تؤكد تلك المرجعية النصية بناءً على مكونات المحكي؟

ب- بنية محكي رواية «شُجيرة حناءٍ وقمرٌ»: تاريخ عام لقبائل مغربية:

تتمحور أحداث رواية «شجيرة حناء وقمر» للروائي أحمد التوفيق حول التدبير الإداري المخزني لبعض القبائل المغربية في الأطلس الكبير عن طريق سلطة القواد ، وقد خضعت لتوجيهات السلطات المركزية بفاس . هكذا يُقربنا محكي الرواية من تاريخ عام لقبائل مغربية بالأطلس المغربي كما يتجلى في حُكم شخصية القائد «همّو» ، باعتباره قائداً ورث القيادة من أبيه القائد «علاّ» الذي «أمضى ثلاثين سنة يمثل السلطان ويجبي ما يتوصل به من الضرائب ويفصل بين من يصلون إليه من المتنازعين ويتجنب ضيافات الشيوخ . .»[1] . وبالرغم من طول مدة قيادة القائد «عَلاّ» فإنه لم يكن من القواد المحتلين لوضع اعتباري لدى رجال الدولة الكبار ، فصار ينعت بالقائد الخامل ، بيد أن شيوخ وسكان القبائل التابعة لإيالته كانوا يشيدون بحكمته وأحكامه المنصفة وتواضعه . إن هذه الصفات ستنتهي بموت القائد «علاّ» وتسلُّم القائد «هَمُّو» قيادة الإيالة ، بعدما دعَّمه خليفة السلطان بمراكش ، لذلك «لم تطل مُدّة انتظار همو حتى أخذ ظهير تعيينه على قبائل إيالة الجبال الوسطى»[2] . وبعد مراسيم الاحتفال بتولية القيادة باشر القائد «همو» شؤون قيادته ، بدعم من حاجبه ومساعده «ابن الزراة» ، وبمساندة من مستشاره اليهودي «باروخ» .

لقد كانت أول خطوة للقائد «هَمُّو» هي الزواج من «السالمة» ابنة القائد العربي ولد «الشهباء» التي تضم إيالته عرب السهل ، كي يأمن القائد «همو» شرّها ، ويتحكم

(١) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٢ .

جيّداً في إيالته الممتدة على الجبال . أما ثاني خطوة أقدم عليها القائد «همو» فهي تشييد سجن ضخم تأهبا لعقاب المتمردين وشيوخ القبائل الثائرين ، فبدأ مناورة إخضاع الشيوخ وابتزازهم واستنزاف خيرات قبائلهم ، فتحقق للقائد «همو» ما أراد . هكذا أذعن لسلطته المدعومة بدهاء حاجبه «ابن الزارة» شيوخ أهل النصف والفج الأعلى والفج الأسفل وممر الريح والقعدات وأعلى الوادي وسفح الضباب وشعاب الملح وشعاب البساتين ووادي الزيتون وقبيلة أهل المعزى والمنازل والقدامى ، باستثناء «الشيخ أحمد نايت ابرايم» الذي رفض الخضوع والإذعان للقائد «همو» ، الذي بدأ يتمرس بـ«أصول القيادة ودهاء السياسة»[1] ، فاستفاد من خيرات القبائل التابعة لإيالته والمذعنة لسلطته ليقدّم «هدية العيد إلى الحضرة بفاس»[2] بما يناسب مقام السلطان ، ويُعمّق معرفته بالتركيبة البشرية اللازمة لمجلس القيادة ، ويكتسب صداقات سياسية جديدة . إن هذا ما شجّع القايد «همو» على أفكار النهب ، فصار «همه الأكبر تطويع محكوميه حتى يتحملوا مطالب المخزن في الجبايات والسخيرات . . . وحتى يتحملوا تكاليف الأبهة التي يصنعها لنفسه»[3] ، فبدأ غزو قبائل الإيالة ، وامتلأ السجن بكبار الأسرى ، وغرق القائد «همو» في الملذات ، وضعُف حال السكان وكثرت شكواهم . لقد تجلى هذا عملياً أمام السلطان حينما عبَر إيالة «همو» ، حيث تقدّم الكثير من المظلومين يشتكون إلى السلطان ضد بعض شيوخهم ومنهم الشيخ «أحمد نايت إبراهيم» . إن هذه الشكاية كانت كافية لبداية غزو إيالة هذا الشيخ من لدن القايد «همو» ، وبفعل «فكرة شيطانية» لابن الزارة المتمثلة في بداية اقتلاع الأشجار المثمرة في إيالة الشيخ «نايت إبراهيم» استسلم ابنا هذا الأخير «عبد الله» و«الحسين» ، وقد كان طلب القائد «همو» للإفراج عنهما الزواج من أختهما «كيما» ، وهو ما تحقق فعلاً .

وفي الوقت الذي كان «همو» ينتظر أن تسود المنافسة والغيرة بين زوجتيه «السالمة» وضرتها «كيما» سادت بينهما محبة مثيرة وعواطف نبيلة ، فانشغل عنهما القائد «همو» بممارساته التعسفية المتمثلة في ابتزاز شيوخ القبائل المنتمية والمجاورة لإيالته ، وهو ما كان

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٦٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٧٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٩٥ .

سيكلفه السجن والفصل من عمله من لدن السلطات المركزية بفاس . وما دام همُّ «همو» كان جمع المال والابتزاز ، وجلب غادة شركسية باهرة الجمال يعوض بها نفور «السالمة» وجنون «كيما» ، انساق وراء ذهاء ومكيدة مستشاره اليهودي «باروخ» الذي استنزف أمواله ، بعدما انفصل عن «همو» حاجبه «ابن الزاره» . وهذا هيأ الطريق لأبناء الشيخ «نايت ابرايم» بعد وفاة أبيهما وأختهما «كيما» للانتقام من القائد «همو» ، فقتل الأخ الأصغر «لكيما» القائد «همو» أثناء أداء صلاة الجمعة بطعنات قاتلة ، فـ«هاج الناس وماجوا ولم يهتموا بدفن القتيل ولكنهم اهتموا بنهب داره حتى تركوها قبل أن يرخي الليل سدوله في ذلك اليوم خاوية عارية حتى من أخشاب سقفها»[1] .

تنتمي إذا المرجعية النصية لرواية «شجيرة حناء وقمر» إلى التاريخ العام لقبائل الأطلس الكبير بالمغرب ، مما جعل محكي المرجعية النصية مفتوحاً على عناصر السلطة والذات والمجتمع . يتجلى في العنصر الأول تاريخ السلطة ضمن نسق سياسي قائم على التراتبية الهرمية ، و يظهر في العنصر الثاني تاريخ الذات السلطوية (القائد المستبد) وهي تدير شؤون إيالتها والقبائل المنضوية تحت حكمها ، و يبرز في العنصر الثالث التاريخ الاجتماعي متمثلا في هوامش اجتماعية بعيدة عن مركز السلطان بفاس ونائبه بمراكش ، مما يعرّض الفئات المحكومة في تلك الهوامش إلى غطرسة القواد والشيوخ المستبدين . إن العناصر الثلاثة السابقة تؤكد انبناء النص الروائي «شجيرة حناء وقمر» على مرجعية تاريخية مشتركة وعامة . لهذا سنقارب تلك العناصر النصية المدعمة للمرجعية التاريخية العامة في المحاور التالية :

١ - التاريخ السياسي الجماعي والعام: من البناء إلى الصراع:

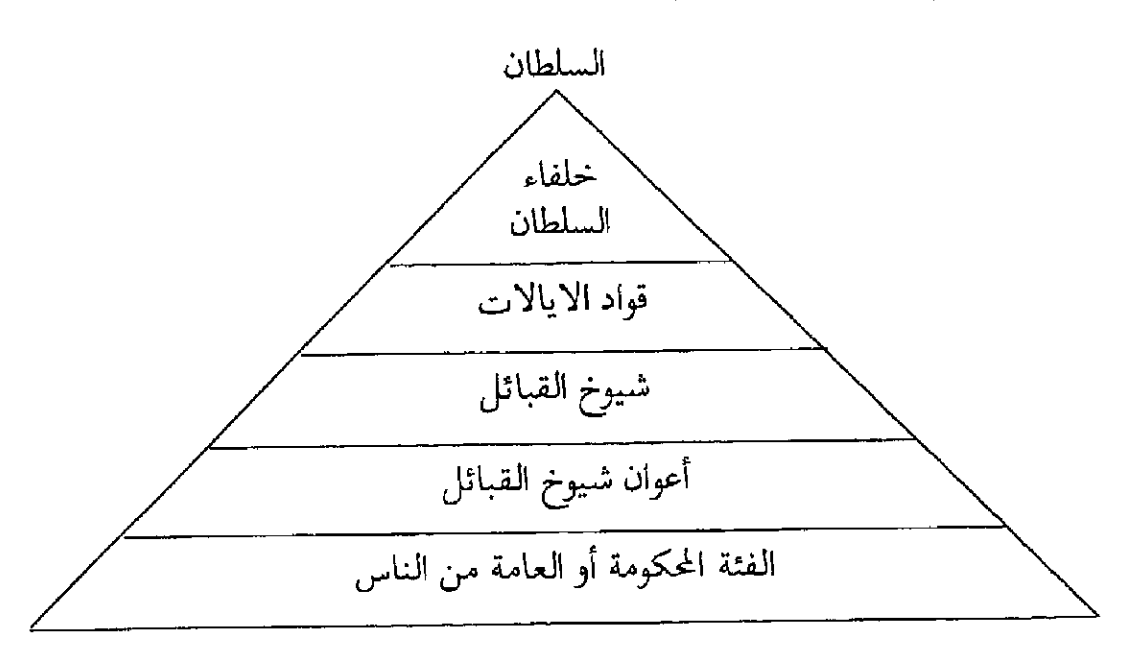
يتجلى هذا التاريخ في محكي رواية «شجيرة حناء وقمر» من خلال رصد معالم التنظيم السياسي الذي ميّز تاريخ قبائل المغرب المحكومة بسلطة القواد ، وهو ما تعبّر عنه المرجعية التاريخية لنص الرواية ؛ حيث يتبدّى التنظيم السياسي العام والخاص من خلال أحداث ترسم زمن سلطة سياسية نصية قائمة على بناء خاص قوامه الهرمية والتراتبية من جهة ، وزمن سلطةٍ قائمة على الصراع والمواجهة والخضوع والإخضاع من جهة ثانية .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٧٥ .

- تاريخ البناء السياسي العام:

يتميّز هذا التاريخ في محكي الرواية بالتراتبية المفضية إلى تقسيم عناصر السلطة الحاكمة إلى فئات ، فتتباين درجة سلطتها مقارنة بمن هو أدنى أو أعلى . وهذا يجعلها فئات منتظمة في نسق سلطوي أساسه البناء الهرمي ، كما يتجلى في الشكل التمثيلي المبرِز تراتبية السلْطة التي تعبّر عنها أحداث رواية «شجيرة حناء وقمر» :



يظهر جليا أن قمة الهرم يحتلها السلطان ، مع ما يستتبعه ذلك من خضوع مطلق لكل من هو أدنى منه في هرم السلطة . أما القاعدة فيشكلها عامة الشعب ، مع ما يعنيه ذلك من إمكانية تعرضهم لتعسف محكوميهم ، خاصة إذا قلّت مراقبة سلطة السلطان أو من ينوب عنه . وإذا كان الهرم السلطوي يشير إلى التراتبية العمودية ، فإن كل فئة داخل الهرم يمكنها أن تشكل جهازاً إداريا وسلطويا تحكمه تراتبية أفقية ، ولكنها تراتبية محكومة بمبدأ الاستشارة والتعاون[1] (القايد هَمُّو وحاجبه ابن الزارة

---

(١) يمكن أن نمثل لذلك بما ورد في الرواية بالمقطع السردي التالي :

«وأدرك /القائد همو/ على الخصوص أن مقام القيادة في بلده يقتضي أن يكون له مجلس عامر فيه الفقيه والطالب والشريف والتاجر والشجاع المغوار صاحب المعرفة بالحروب وآلة القتال» ، الرواية ، ص : ٧٤ .

مثلا) ، وليس تراتبيــة مؤطرة بقانون الإخضاع والتنفيذ[1] (القايد همو والسلطان مثلا) .

- تاريخ الصراع السياسي:

يتحدد هذا التاريخ في المرجعية النصية لرواية «شجيرة حناء وقمر» من خلال الصراع الذي تستدعيه وظيفة القيادة في تسيير شؤون القبائل المنتمية لإيالة القائد «همو» بالأطلس الكبير ، وهي وظيفة محكومة بغايتين : سياسية واجتماعية . تتجلى الغاية الأولى (السياسية) في الحفاظ على منصب القيادة ، وذلك جراء رِضَى السلطات المركزية بفاس على تدبير أمر سلطة الإيالة الخاضعة لنفوذ القائد ، يقول الحاجب «ابن الزارة» مخاطبا القايد «همو» : «المهم هو أن تعرف أن فاساً تتمسك بك ما دمت متقبضا على زمام أمورك في دارك»[2] . إن التحكم في شؤون «الإيالة» السياسية مرهون بإحكام القبضة على القبائل ، وجعل سكانها منصاعين لأداء الحقوق والجبايات المالية ، وكسب ما يحقق الاستجابة الفورية لمطالب «المخزن» المادية والمعنوية ، والحذر من مكائد الأعداء والخصوم ، والحفاظ على حُسن الجوار السياسي مع القواد الآخرين ، وإلا فإن سلطة القيادة ستكون معرضة للضياع ، أو على الأقل

---

(١) يمكن أن نستدل على ذلك من الرواية بالمقاطع السردية التالية :

* «كان القايد همو على أهبة الخروج لغزو مشيخة أحماد نايت ابرايم عندما تلقى أول رسالة من الوزير . . : « . . .إن سيدنا أدام الله في الصالحات ذكره ، ينوي في حركته ، بعد شهرين ، إلى مراكش ، أن يمر ببلدك . . . ، وعليه فاشرع في الاستعداد واغتنم فرصة عمرك للظهور بمظهر القوة والحزم والكرم المعهود فيك ، وبه الإعلام» الرواية ، ص : ١٠٩ .

* «ولما دخل السلطان إلى أرض إيالة القائد همو تلقاه هذا وهو نازل عن فرسه وهو في حال خنوع وتذلل ، ولما قبّل الأرض أمامه وعفر الخد التراب صدر له الإذن بأن يؤخر بقية مراسم السلام إلى باب قصبته وأن يسبق إلى هناك» الرواية ، ص : ١١٤ .

* «ورأى من استطاع من آلاف المتحلقين كيف تقدم القايد همو وسط عبيد أشداء مصطفين ووقع يقبل الأرض أمام السلطان وهو على فرسه وسط الدائرة . ورأوا كيف تبعه كبار الشيوخ وفعلوا مثل فعله» الرواية ، ص : ١١٥ .

(٢) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ٣٥ .

التصنيف السلبي والتعنيف المعنوي . لقد حصل هذا مع شخصية القائد «همو» ، فتوصل برسالة من حضرة السلطان «فيها توبيخ له على دخوله أرض غيره من العمال المجاورين عندما تعقّب الفارين أمامه من إخوانه ، وفيها استدعاء له بالقدوم ، فوراً بوصول الكتاب ، إلى الحضرة للتباحث في ذلك الشأن»[١] .

وتنبني الغاية الثانية (السياسية الاجتماعية) على الرغبة في إخضاع المحكومين لسلطة القائد ، وإن كانت سلطة تعسُّفية ضد شيوخ القبائل المنصاعة أو المتمردة ، أو ضد سكان القبيلة المحتضنة للقيادة ، أو ضد المقربين من القائد من أصهار وزوجات وأعوان ، وذلك بغية الحفاظ على الوضع الاعتباري «للقائد» بين الفرقاء الاجتماعيين المختلفين المشكِّلين لإيالته .

هكذا إذا كانت المرجعية النصية للرواية «شجيرة حناء وقمر» مرجعية تاريخية عامة ، فإنها مرجعية منفتحة على تاريخ الصراع السياسي المُضمر بين سلطة المركز بفاس وسلطة الهوامش ، ومرجعية مبنية على تاريخ الصراع السياسي الظَّاهر الذي يتحدد طرفه القوي في سلطة القائد «همو» التعسفية ضد الشيوخ والرعايا . لهذا يتجلى الصراع السياسي داخل المجتمع قائماً على سلطة القائد ، فيعمل على هزم الشيوخ والتعسف على الرعية . وهذا ما تُظهره المقاطع السردية التالية :

- «رجع المكلفون العشرون الذين بعثهم همو إلى القبائل ليجمعوا له رؤوس الأغنام على عادة الإسعاف في تكوين القطعان . . لقد صار همو بهذا التجميع الذي درج على العرف في ظاهره ، أكبر ملاك للأغنام في إيالته»[٢] . إن العرف أباح للقائد «همو» التسلُّط وتكوين ثروة الريع (أكبر ملاك للأغنام) .
- «دوّى خبر الغزو في قبائل الإيالة وما جاورها ، وعرف الشيوخ المتمارضون في الطاعة أنها ساعة الإذعان أو الهلاك . .» [٣] . إن الصراع هنا يتخذ ملمحين : الأول قوامه فعل تسلطي (الغزو) ، والثاني أساسه النتيجة المترتبة عن تسلط القايد «همو» . إنها نتيجة تعبِّر عن انهزام الخصوم انهزاماً معنويا مذلا (الإذعان) ، أو انهزاماً مادياً مدمراً (الهلاك) .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٧٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٤٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٠١ .

- «اتسعت أموال القايد همو بعد أن دانت له أهل الجبال . .» [١] ، «أما القائد . .كان يستمتع مع أولئك الجلساء بغناء المغنين وعزف العازفين ورقصات القيان . . .»[٢] . إن الصراع اللامتكافئ بين القائد «همو» وخصومه قوّى ثروة القائد ، ودفعه للإسراف في الاستمتاع بالملذات : «واشتغل همو في تلك الأيام ببناء دار فخيمة جديدة تليق بسكنى المحظية الشركسية التي أرسل في جَلْبها من بلاد الأتراك»[٣] .
- «واتفق القائد ومستشاره على أن المهم هو إرغام أنف الشيخ أحماد وإجباره على تخصيص نصيب من موارد بلده للقائد وإدامة طاعته على ذلك»[٤] . إنه القانون المُعبر عن سلطة المنتصر المتسلط التي أساسها الإجبار ، واستجابة المهزوم التي قوامها الامتثال لشروط المنتصر .
- «وقد زادت انشغالات همو ومصاريفه وتدخلاته في القبائل بالقوة»[٥] ،«استأنف القائد أشغاله في الرئاسة واستغرقته من جديد تدبيرات الأمور ونصب الحيل للسيطرة ، وغايته توفير المال»[٦] . إن الصراع هنا يُعبر عن قانون النّهب والسيطرة الذي يحكم القائد المنتصر والمتغطرس ، وهو نهبٌ يحقق للقائد سبل الحياة الباذخة والوجود المترف ، بينما يوفر لأطراف الصراع المنهزمة حياة الفقر والوجود المأساوي المليء بالأحزان والمعاناة .
- «تغذى ولدا الشيخ / احماد/ ودخلا مع القائد إلى المسجد الذي في قصبته لأداء صلاة الجمعة . . وعندما انتهت الخطبة وأقيمت الصلاة ، تحرك الابن الأصغر للشيخ احماد حتى يصلي وراء القائد همو . وفي وقت السجود أخرج هذا الإبن خنجراً من تحت جلبابه وارتمى على القائد همو وطعنه في ظهره طعنات

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٠٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٢١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٢٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٣٥ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٥٧ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٤ .

قاتلـة»[1] . إنه مقطع سردي دال على الثأر الذي يظل منغرساً في نفسية من تعرض لعسف السلطة (القائد) ، فيظل مترقباً لحظة رفع العسف ومواجهة الاستبداد دونما اعتبار لقدسية الزمان (صلاة الجمعة) والمكان (المسجد) . كما أنه مقطع سردي مُعبر عن كون المعركة بين الخصوم لا تحسم بالقوة وحدها بل بالخدعة . لذلك فتجبُّر القائد «همو» واستبداده ضد أصهاره وخُصومه في الآن نفسه كانت نتيجته الموت ، لأن القائد حينما «يصبح مستبدا بالقرار والأحكام ويستحوذ على ممتلكات القبيلة ، حتى ولو كانت تلك التي نشأ فيها ، فيرضخ الناس لأوامره . . ويلزمهم بأوامر المخزن وبالتنظيمات القهرية الجديدة مما يؤدي حتما إلى عصيانه والتمرد عليه ، إما بمهاجمته في داره وقتله ، وإما بتخلي القبائل المتحالفة عنه وبالتالي سقوطه وانهياره»[2] .

٢- التاريخ الاجتماعي المشترك والعام: فلسفة التعايش وسلطة التراث

لم تبق المرجعية التاريخية المعروضة في رواية «شجيرة حناء وقمر» مقتصرة على التاريخ السياسي من زاويتي التنظيم السلطوي والصراع السياسي ،بل انفتحت على التاريخ الاجتماعي المشترك بين عدة فئات اجتماعية وسياسية تنتمي إلى إيالة القائد «همو» ؛ باعتباره تاريخاً مغربياً يتأسس عرقيا على أجناس بشرية متعايشة بالرغم من اختلاف لسانها ودينها وأصولها الجغرافية ، وتاريخا مغربيا ينبني ثقافيا على أعراف وتقاليد ثابتة وذات سلطة متعالية يخضع لها الجميع . ذلك يؤكد أن المرجعية النصية التاريخية ترسخ ارتباط الإنسان بالتاريخ ارتباطا متيناً ، كما يتجلى بوضوح في قول «عبد الله العروي» : «إن التاريخ حقاً هو تاريخ البشر للبشر وبالبشر»[3] . لهذا سنحدد تجليات التاريخ الاجتماعي البشري كما يتجلى نصّيا في محورين : الأول تاريخ أساسه التعايش ، والثاني تاريخ قِوامه سلطة التراث .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٧٤ .

(٢) الهادي الهروي ، القبيلة ، الإقطاع والمخزن : مقارنة سوسيولوجية للمجتمع المغربي الحديث ١٨٤٤-١٩٣٤ ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٥ ، ص : ٢٤٣ .

(٣) عبد الله العروي ، مفهوم التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت ، ط ٤ ، ٢٠٠٥ ، ص : ٣٤ .

٢-١- التاريخ الاجتماعي المشترك: تاريخ التعايش

تُعبر المرجعية التاريخية المؤسِّسة للنص الروائي «شجيرة حناء وقمر» عن تعايش متنوع، لأنه يتجلى نصيا في أربعة أنماط هي :

- أولا : تعايش محكوم باختلاف اللسان، ويتجلى بصورة مثيرة للانتباه، لأنه تعايش بين ضرتين مختلفتين في اللسان . هكذا تحققت محبة عميقة بين زوجة القائد «همو» الأولى (السالمة) ذات اللسان العربي والزوجة الثانية (كيما) ذات اللسان الأمازيغي، وتوطدت علاقتهما بطريقة أثارت استغراب الفرقاء الاجتماعيين المنتمين «لقصر» القائد «همو» منذ أول لقاء بين الضرتين، كما تعبر عن ذلك رمزية العناق في قول السارد : «ستفسد على البارزات الفضوليات متعتهن في رؤية الجبلية تقبل رأس سيدتها الزوجة السابقة . . وذلك بأن قامت السالمة وكيما متجهة إليها لتقبل رأسها فتلقتها وعانقتها عناقا حاراً ترك جميع الحاضرات مشدوهات مستنكرات لعدم احترام بينت السهل لطقوس الجبل»[١] . إنه التعايش الذي أساسه المحبة والوئام، تعايش سيتعمق حينما يصير محكوماً بالرغبة في الحماية من الخصوم والأعداء، ومؤسساً على التواصل الحميم عبر قناة المترجمة، لأن شخصية «السالمة» ذات اللسان العربي لا تعرف ما تقوله «كيما» ذات اللسان الأمازيغي والعكس كذلك . بيد أن اختلاف اللسان سيكون حافزاً على تعميق التعايش الفعلي الذي أساسه اللغة المنطوقة، وليس اللغة الإشارية ولغة الملامح والصمت : «ما أبعدني عنها بهذا الحاجز وما أقربني إليها إذا سكتنا وتكلمنا بالعيون كما فعلنا في الأمس»[٢] . لقد ظهر ذلك الحافز في رغبة «السالمة» في دعم «كيما» على تحقيق تواصل جيد باللغة العربية التي تفهم منطوقها، وبالمقابل «قررت السالمة أن تتعلم لغة كيما»[٣] .

إن التعايش القائم بين «السالمة» و«كيما» رغم اختلاف لسانهما سيعمق التواصل بينهما، وسيرتقي به إلى مستوى التواصل الأسري، فتجلى في زيارة «السالمة» لأسرة «أحماد نايت ابرايم» الأمازيغية اللسان، وفي زيارة «كيما» لأسرة

(١) أحمد التوفيق، شجيرة حناء وقمر، ص : ١٤٦ .

(٢) المرجع نفسه، ص : ١٥١ .

(٣) المرجع نفسه، ص : ١٥١ .

«القايد العربي ولد الشهباء» العربية اللسان ، حيث صارت اللغة هي المدخل للتعايش بين الأسرتين :

- كانت أم كيما ترحب بالسالمة بلغتها الأمازيغية . . . كانت كيما تعلمت كثيراً من كلام العربية في مدة الإقامة مع السالمة ، فهي التي تترجم الآن عن أمها .[1] . إن اختلاف اللسان لم يُدعِّم الصراع والتنافر بل عمّق التعايش والتواصل .
- رأت كيما في قصبة القائد ولد الشهباء ، فتعجبت لكونها غير حصينة ولا منيعة ، وأول ما واجه كيما هو كون والد السالمة أول المرحبين بها ، يكلمها وجها لوجه . . وسرعان ما أحست كيما بعمق صدق هؤلاء الناس وسلامة نواياهم . . وصارت هي أيضا تبتسم وتضحك وترد في غالب الأحيان بتحريك رأسها لأنها ليست من الطلاقة في العربية بحيث تحاورهم بلا تلعثم ولا لكنة»[2] . ليست اللغة مدخلاً هاما للتعايش فقط ، وإنما أداة فعّالة في جعله قائماً على الصدق والإخلاص ، ومتجردا من نظرية المؤامرة وأفعال المكيدة والاستهزاء .
- ثانيا : تعايش مؤطر باختلاف العقيدة (الدين) ، كونه تعايشا بين المسلمين واليهود ، لأن القائد «همو» يعتمد في تركيبة قيادته على المستشار اليهودي «باروخ» الذي تكون استشارته ذات طابع تجاري أو اقتصادي غالباً . هكذا سيكون الصائغ اليهودي «شليمو» ، زوج ابنة «باروخ» ، هو المشرف والقائم بصياغة وسبك حلي «السالمة» أثناء الاستعداد لزواجها بالقائد «همو» ، دون أن يثير إشرافه أي حرج لدى أهل «السالمة» باعتباره يهودياً ، بقدر ما أثارهم إرسال الصائغ في ذاته على غير العادة : «فوجئت أم السالمة وبناتها بعمل القائد همو في إرسال الصياغ ، ذلك لأن مثل هذا العمل ليس من العوائد . . وبعد يوم من وصول اليهودي رتبت أم السالمة كيف يكون التعامل معه» [3] .

إنه تعايش قائم على الاحترام المتبادل ، وعلى تعميق التواصل بين المسلمين واليهود على أساس إتقان الصنعة (الصياغة هنا) وحفظ الأسرار وكتمها . وبالمقابل نجد المرجعية النصية تنفتح على تاريخ مجتمعي مغربي قوامه التعايش بين المسلمين

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٦٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٨٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٣٩ .

واليهود ، لكنه تعايش أساسه الخداع والمؤامرة . وهذا ما تُعبر عنه نصيا تصرفات المستشار اليهودي «باروخ» مع القائد «همو» في قضية جلب غادة شركسية فاتنة الجمال ليتزوجها القائد «همو» ؛ حيث ادّعى «باروخ» أن ابن عمه «ندري» يمتلك إمكانيات جلب تلك الغادة المفترضة ، لأن العملية برمّتها كان هدفها سلب القائد «همو» الأموال الضخمة المحصلة من كنز دونما تحقيق لهدفه ، كما تبيّن في هذا الملفوظ السردي على لسان شخصية القائد «ولد الشهباء» الذي يحاور ابنته «السالمة» : «شمته قريب لباروخ ، أخذ منه ما استخرجه من نفائس نقود الذهب التي كانت في الكنز ووعده بأن يشتري له بها حورية من جهة بلاد الترك تضبط له أشغاله على هيئة ما في قصور كبار الوزراء وأهل الإمارة . وقد كان ينتظره الشهور الطوال وهو يتلقى منه الرسائل يحكي له فيها أحواله ويستزيد منه المال بواسطة تاجر في جبل طارق . وكان هو يصدقه ، بينما كان قريب باروخ مختبئا في ملاحهم غير بعيد من القصبة . ولو لم يمت القائد هذه السنة لفر باروخ وعائلته كلها إلى مكان مجهول . أما الآن فقريب باروخ يقيم في الدار البيضاء ، وقد أظهر أمواله الكثيرة ولا يستطيع أحد أن يمد إليه يده لأنه دخل في حماية الطاليان»[1] .

- ثالثا : تعايش مؤسس على الاختلاف الجغرافي ، وهو تعايش فرضته المصاهرة الأولى بين القائد «همو» و القائد «ولد الشهباء» حينما تزوج «السالمة» ابنة هذا الأخير ، مما قرب بين جغرافية السفح وجغرافية الجبل ، «إن سبب ذبح الفرخة هو فرح القائد بموافقة البنت على الزواج من قائد الجبل»[2] . كما أنه تعايش تطلبته المصاهرة الثانية للقائد «همو» و الشيخ «احماد نايت ابرايم» ، الذي أُجبر على تزويج ابنته «كيما» بالإكراه كي يُخضعه «همو»لسلطته ، فيأمن الحركية والتسلط من جغرافية الجبل العليا : «قصبة الشيخ أحماد في رأس تل عالٍ وسط الوادي تحيط بها أجراف من كل جانب»[3] . إن التعايش في هذا النمط محكوم بسلطة الإجبار ، وغير مقصود لذاته ، كونه تعايشا محكوماً بأهداف سياسية غايتها تدعيم تسلط القائد «همو» ، وتأمين شر الخضوع للمحيطين بإيالته المتموقعة في

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٨٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٢٨ .

قدم الجبل (الدير) ؛ سواء من كان في غربها (القائد ولد الشهباء) ، أم كان في شرقها (الشيخ نايت ابرايم) . وإذا كان هذا وجهاً سلبيا لها النمط من التعايش ، فإن وجهه الإيجابي يكمن في بعض العناصر منها :

- اكتشاف المميزات النوعية للجغرافيات المتعايشة عبر المدخل الاجتماعي (المصاهرة) .
- تفعيل السّلم والهدوء بين الجغرافيات المتعايشة ، بدل تكريس الصراع والاقتتال المجاني .
- تدبير الشؤون المجتمعية للجغرافيات الخاصة بشكل جيد وحذر خوفاً من التعرض للأذى من الجغرافيات المجاورة .
- رابعا : تعايش محكوم بالوضع والحالة العقلية ، ونقصد به ذلك التعايش العفوي الذي يتم بين «عقلاء» المجتمع القبلي النّصي وبين «مجانينه» . ويمكن القول إن هذا التعايش يتخذ صيغة انتقاد السلطة والسخرية منها أو الإشادة بها حينا ، وصيغة توجيه السلطة والمجتمع حينا آخر ، وإن كانت السلطة لا تأبه بالفئة الاجتماعية «المجنونة» ، يقول «ابن الزارة» مخاطبا القائد «همو» : «أنا أخاف عليك سكوت العقلاء ولا أبالي بصراخ المعتوهين ، العقلاء يسكتون ويدبرون»[(١)] . لكن تدبير وتخطيط العقلاء قد يكون ناجماً عما «صرخ» به «المجانين» ، فحينما تقول المجذوبة «فاضما تاعجانت» :

«مـــولاي السلطان عـــفـــا عليــــا
الله ابارك في عـــمـــر ســـيـــدي
هـــمـــو وشـــيـــخـــو هدا عليـــا
فـــجـــهنم ندفـــعـــهم بـــيـــدي»[(٢)]

فهي تُشِيد بحسن تعامل «السلطان» ، وتومئ إلى سوء أفعال من هم دونه في هرمية السلطة (القائد همو ، وشيوخ قبائل إيالته) . أما حينما تقول : «همو ركلاتو حمارة ، وابن الزارة يضرب لو الطارة»[(٣)] ، فهي تنتقد هرمية السلطة ، وتستهزئ من

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .
(٢) المرجع نفسه ، ص : ١١٦ .
(٣) المرجع نفسه ، ص : ٩٣ .

ضعف التدبير السياسي للقائد «همو» الذي يظل خاضعاً لتوجيهات مستشاره «ابن الزارة» . وبذلك تكون «فاضما تاعجانت» الصوت الجهير لما يختفي في صدور وعقول «عقلاء» المجتمع القبلي ، مما جعلها محبوبة حتى من لدن خصومها ، مثل القائد «همو» الذي نكّل بها حينما كشفت ضُعف معرفته مؤامرة مستشاره اليهودي «باروخ» . لذا حينما ماتت «تاعجانت» أمر القائد «همو» بدفنها في أحد أضرحة القبيلة ، كما «رآه الناس يذرف دموعاً على نعشها فرَقُّوا له وسمعوه يقول : تكسرت مرآتنا»[1] .

وتتضح معالم التوجيه في التعايش بين «عقلاء» المجتمع القبلي النصي و«هداوييه» ، في قول «الهداوي» مخاطبا القائد «همو» :

الكلام	خصو	تفهام
الحكام	خصو	القوام
والليف	يتبع	اللام
الأحمق	يتبع	الوشام»[2]

إنه صوت العاقل من داخل وضعية «الجنون» (الهداوي) موجِّه صوب العاقل في تصرفات «الجنون» (القائد همو) ؛ لأن «الهداوي» يُوجه القائد «همو» إلى ضرورة الاحتكام إلى شروط خاصة للقيادة (الحكام) ، وأهمها قول «لا» (اللام والليف) بما يناسب مقام التواصل (الكلام) ، وعدم الانسياق وراء اللذات والشهوات (الوشام) .

- ٢-٢ التاريخ الاجتماعي العام: وسلطة التراث:

تنفتح المرجعية التاريخية العامة لرواية «شجيرة حناء وقمر» على تاريخ رمزي ، تاريخ يتجلى في التراث المتنوع الذي يحتكم إليه المجتمع في طقوسه وأعرافه وتصوراته . . إلخ . وهذا يجعله تاريخاً اجتماعياً عاماً تحكمه السلطة المتعالية على شرطية الزمان ، فيغدو تراثا ممتداً في الأزمنة ، وإن اختلف شكله ونمطه بين مكان جغرافي وآخر . هكذا يصير التاريخ الاجتماعي ذي الخلفية التراثية داخل النص الروائي محكوماً بمبدأ التعدد والتنوع ، كما تبيّنه الأشكال الثلاثة التالية :

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٢١- ٢٢٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٩٦ .

- التراث المادي : يسجّل حضوره النّصي في نوعين : الحليّ والعمران ؛ في النوع الأول يقربنا محكي الرواية من أشكال متعددة ومختلفة للحلي التي تُزيّن العروس لحظة زفافها من قبيل :
- التيجان : النمط (التاج) الفاسي القديم ، وتاج العكاز ، و «تاونزا» (الغرة الكبرى) ، والطابع أو المطبوع[١] . . .
- الخلاخل : المغلق المزوق ، والنمط المكناسي المزوق ، والنمط المغلق ، والأندلسي[٢] .
- الأقراط : اللَّبة ، والفنار أو القنديل ، والخرصة العامرة ، وأقراط دادسية ، والدوّاح[٣] .
- الأساوير : الصويري ، والدمالج المخرمة ، و«إزبكان» ، والدماليج المفتوحة[٤] .
- القلائد : تازرا ، والغرناطي ، واللَّبة ، والدجيجة[٥] .
- الأحزمة والنطاقات ، فكرون المضمة[٦] .
- الأختام : خاتم العش ، وخاتم الطير (شائع عند نساء اليهود) ، وخاتم التاج[٧] .

إنه موروث مجتمعي يدخل في إطار المشترك الإنساني الذي تتحقق له الاستمرارية والتداول ، فيكون الموروث مُعبرا عن مرجعية تاريخية عامة ساهم في تشييدها كل الفرقاء الاجتماعيين ، وهو ما يُضيئه المقطع السردي التالي : «وما أن أكملت أم السالمة وصفها لفريدتها حتى ارتمت السالمة في أحضانها تعانقها وتقبّلها ، مجددة إعجابها بمعرفتها الموروثة عن دور أسياد صنعوا المجد الغابر»[٨] ،

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٤٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٤٠- ٤١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٤١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٤٢ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٤٢- ٤٣ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٤٣ .

(٧) المرجع نفسه ، ص : ٤٤ .

(٨) المرجع نفسه ، ص : ٤٠ .

ولن يكون هذا المجد سوى التراث المادي كما تعبر عنه الحلي المتنوعة في النص الروائي .

أما النوع الثاني من التراث المادي الذي تعرضه مرجعية الرواية فهو التراث العمراني ، بيد أن حضوره النّصي يظل قليلاً ، فيبقى استجلاء معالمه في الصيغ السردية الوصفية التالية :

- ظهرت قصبة الشيخ أحماد في رأس تل عال وسط الوادي ، تحيط بها أجراف من كل جانب ، وظلال أبراجها تكاد تركع أسفل التل . . (١)
- كل شيء في القصبة أهدأ من تلك الجبال ، والحصن كأنه عمران مهجور(٢) .

يعتبر «الحصن» مؤسسة اجتماعية وثقافية ، لأنها تختزن تاريخ الأجداد في البناء والعمران ؛ وذلك بدءاً بالموقع ، مروراً بالهندسة والبناء ، وصولاً إلى الغاية والهدف (تحصين السكان من كل الأشرار) .

- التراث المعنوي : ويتجلى في شكل طقوس وأعراف وتقاليد ؛ منها ما له علاقة بالمجال السياسي ، مثل طقوس تقديم الهدية والولاء إلى السلطان بفاس ، حيث تعلن طلقات المدافع وهدير الطبول عن خروج السلطان راكباً «الفرس الأبيض الذي يأخذ أحد العبيد بلجامه الذهبي المعلوم . وكلما اقترب السلطان بدت ملامح قائد الحرس الذي يحمل المرزاق أمام فرس السلطان . . فكان يقف أمام كل عامل ويتقدم خطوة ، ودعوات الرضى تتردد على لسان كبير الخدم . . .» (٣) .

كما تكشف المرجعية النصية المعروضة في الرواية عن طقوس وأعراف تراثية مرتبطة بالمجال الاجتماعي ، مثل الطقوس الخاصة بحفلات الزفاف وما يصاحبها من فرجة شعبية محكومة بمبدأ الاستمرارية والتوارث ، وما يرتبط بأنواع الفرجة القائمة في دار العروس ، وطريقة نقل هذه الأخيرة إلى بيت الزوجية ، ومميزات اليوم «السابع» بعد حفل الزفاف . وعلى سبيل التمثيل لهذا النوع التراثي يرصد محكي الرواية بشكل مثير للانتباه ما يتصل بطقوس الحناء ، سواء أثناء الزفاف أم أثناء الزيارات بين الأسر المتصاهرة ، يقول السارد : «فقد كان معروفا عن السالمة أنها تعشق التخضب

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٢٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٢٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٧٦- ٧٧ .

بالحناء منذ صغرها . ومنذ صارت شابة مكتملة وهي تكلف أمها بمناسبة أو بدون مناسبة أن تستدعي لها المعلمات الماهرات في نقش الحناء من مختلف الآفاق . .»[1] . ويقول السارد كذلك في مقطع آخر : «أعلن عن موعد الغد لإتحاف السالمة بتزويق الحناء . وقد علمت أم كيما أن ضيفتها تحب الحناء فاتخذت كل أسباب نجاح الطقوس الكاملة لتلك الجلسة ، ودعيت لإعداد ذلك الطقس وتنفيذه الواشمة الكبرى في القبيلة وهي باشا . .» [2] . إنه طقس تراثي مقدس ، ويتطلب الجدية اللازمة لإنجاحه . تلك خاصية احتفظ بها ذلك الطقس على مرّ الأزمنة ، وهي نفس الخاصية التي ميزت غيره من الطقوس المجتمعية ذات الصبغة التراثية كما تعبر عنها العلامات النصية للرواية .

- التراث الفكري : وتشخصه نصّيا معتقدات راسخة في الوجدان الجماعي والفكري المتوارث عبر الأزمنة ؛ حيث يبرز هذا النوع التراثي في أنماط مختلفة منها :
- النمط الذهني : تبرزه معتقدات منفتحة على الزواج : «والحالة أن المعتقد عند أهلها الهلاليين أن العروس يسرع إليها الحمل إذا زفت والبدر في تمامه»[3] ، أو مرتبطة بالسِّحر : «فالبغلة في اعتقادهن تقبل السِّحر من حيث تفسخه الناقة»[4] ، أو متصلة بعالم الكائنات الغيبية (الجن) : «خرج الطالب الحاحي بعد أن أفهم السالمة من وراء ستار أن ساكن كيما من كبراء الجن»[5] ، أو متعلقة بعالم الشعوذة : «دبرت السالمة الأمر حتى لا يدخل أحد إلى صحن الدار الذي سيجري فيه طقس إنزال القمر»[6] .
- نمط الشاهدة[7] : يُعبِّر عنه كتاب «بحر الدموع» باعتباره كتاباً تتوارثه الأجيال ،

(١) المرجع نفسه ، ص :٥٧- ٥٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٧٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٥٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٦١ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٢٤١ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٢٥٤ .

(٧) نوظّف هذا المفهوم كما يقترحه الأستاذ «عبد الله العروي» حيث يدرج ضمن «الشاهدة» : المسلوك ، والنُّصب التذكاري ، والأمثال ، والقصائد . . وغيرها من النصوص المفتوحة ، انظر : عبد الله العروي ، مفهوم التاريخ ، مرجع مذكور ، ص : ٩٠ .

فتستثمر محمولاته في التوجيه والتعبّد . إنه نص تراثي باللسان الأمازيغي «يحفظه النساء ويرتلنه للتعبد وفيه أجمل المواعظ»[1] ، وفق طقوس خاصة كاشفة طابعه التراثي المقدس ، وسلطته المتعالية رغم مرور الزمن ، لأن طقس تلاوة كتاب «بحر الدموع» قائم على الإجبار ، حيث المرأة في ذلك الطقس «لن تعذر في التخلف عنه»[2] .

١ - ٣- المرجعية السجنية، مكونات المحكي:

وجب التذكير بأن نمط المرجعية السجنية تمثله رواية «الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي ، ورواية «سيرة الرماد» لخديجة مروازي . وقد صنفنا هذين النصين الروائيين ضمن إطار مرجعي أساسه معيار الجنس كما يلي :

- المرجعية السجنية الذكورية وتمثلها رواية «الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي .
- المرجعية السجنية الذكورية والأنثوية وتمثلها رواية «سيرة الرماد» لخديجة مروازي .

فما هي العناصر النصية المؤكدة اشتغال المرجعية السجنية في النصين الروائيين معا؟

١ - رواية المرجعية السجنية الذكورية: العنوان والمحكي:

أ- العنوان والمؤشرات النصية الدالة عليه: مركزية الفضاء.

يتمركز عنوان رواية «الساحة الشرفية» للروائي عبد القادر الشاوي حول الفضاء باعتباره معادلاً للمكان[3] ، وهو ما تؤكده المفردة الموصوفة «الساحة» الدالة على حيّز جغرافي في فضاء معين : البيت (بهوه وساحته) ، والمدينة (ساحة عمومية) ، ومؤسسة تربوية (ساحة الاستراحة) . . إلخ . بيد أن العلامة اللغوية الواصفة «الشّرفية» تضفي على «الساحة» صفة التميز النوعي ، وترتقي بها إلى مستوى

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٦٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٧٠ .

(٣) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٩٣ ، ص : ٥٣ .

الأمكنة البهية ذات الخصوصيات العمرانية الخاصة أو الدينية المقدسة أو السياسية المحددة الوظيفة . إن هذا التصنيف يبدو مناقضاً كليا لّما نتأمل بعض المؤشرات النصية الدالة على العنوان بشكل مباشر ، كما هو الشأن مع المثال الأكثر دلالة :

- «لما دخلت بنا السيارة العسكرية إلى فضاءٍ عار قيل لنا إنها الساحة الشرفية ، وسنعرف فيما بعد أن الساحة الشرفية هي المكانُ الذي يستوي فيه العلم الوطني ، ومنها تتفرع الطرقات والاتجاهات نحو أحياء السجن المترامية وستكون لنا ، ونحن في طريق المغادرة بعد سنوات ، آخر محطة قبل الوصول إلى الباب الأخضر المنيع الذي يظهر منه الخارج . . .» (١) .

إنه مؤشر نصي دال على أن «الساحة الشرفية» جزء من التركيبة الهندسية للسجن ، وبالتالي فإنها مكان متصل بالقيود حيث تنعدم الحرية . وذلك المكان يحتل موقعاً استراتيجيا داخل السجن ، باعتباره نقطة وصول السجناء وعبورهم إلى زنازينهم ، ونقطة عبور ضرورية أثناء مغادرتهم السجن . ويمكن القول إن «شرف» هذه الساحة نابع من ثلاثة عناصر ؛ الأول رمزي قوامه وطنية المؤسسة السجنية وطابعها الإصلاحي بالنظر إلى رمزية «العلم الوطني» المثبت في «الساحة الشرفية» ، والثاني تواصلي أساسه التفاعل بين المعتقلين والهيئة الإدارية المشرفة على السجن دخل هذه الساحة ، والثالث قيمي محوره التحرر النسبي في «الساحة» للحظات قليلة من ثقل الزنزانة قد يدفع للتأمل في المعنى الحقيقي لقيمة الحرية .

بناء على المعطيات السابقة نتساءل : هل يمكننا القول إن وصف ساحة السجن المركزية بـ«الشرف» هو وصف ساخر؟ وهل السخرية تنبع فقط من هذه الساحة أم من السجن برمته؟ وهل لحظة الاعتقال تترك المجال للسخرية من الوضع المأساوي للسجين؟ هذه الأسئلة تدفعنا لرصد معالم المرجعية السجنية كما تُعبّر عنها رواية «الساحة الشرفية» .

ب- بنية محكي رواية «الساحة الشرفية»: سجن ما بعد السجن:

يتبأر محكي رواية «الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي على تجربة الاعتقال السياسي وفق مقولتين : زمنية وفكرية . في المقولة الأولى تقربنا المرجعية النصية من

---

(١) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ١٥٨ .

ثلاثة أزمنة أساسية : ما قبل السّجن ومرحلة السّجن وما بعد السّجن ، مراحل عايشتها مجموعة متآلفة من السجناء السياسيين الذكور وهُم : سعد الأبرامي وإدريس العمراوي مصطفى درويش وعبد العزيز صابر وأحمد الريفي . وفي المقولة الثانية ينفتح محكي الرواية على الرغبة القوية في النسيان ، أي نسيان وحشية السجن وقهر الزنزانة ، ولأن هذا الفعل (النسيان) يصعب تحققه ينبثق التذكّر عبر حكي استعادي للماضي المؤلم يقوم به السارد «سعد الأبرامي» .

هكذا تدور أحداث رواية «الساحة الشرفية» حول شخصية «سعد الأبرامي» وأصدقائه الأربعة (إدريس العمراوي ، مصطفى الدرويش ، عبد العزيز صابر ، أحمد الريفي) الذين قضوا خمس سنوات بسجن معتقلي الرأي ، وبعد الخروج من السجن حاول كل واحد الاندماج في محيطه الاجتماعي ، أو البحث عن كيفية نسيان مرحلة الاعتقال المأساوي . لهذا اتجه «سعد الأبرامي» إلى قريته الأصلية «براندة» طلباً للعزلة والوحدة ونسيان الماضي المؤلم في سراديب السجن ، وهرباً من ذكرى الزنزانة القاهرة للسّجين . بيد أن «سعد» وجد «براندة» مليئة بالفواجع والمآسي التي تُؤجل النسيان وتُكرس تذكر ألم الماضي ؛ لأن قرية «براندة» صارت غارقة في جفاف قاتل ، فتحولت إلى «خلاء تيبّست أركانه والتوى الفراغ عل أوجاعه الجذبة»[1] .

إن قسوة الجذب والجفاف ولّدت صراعات بين سكان القرية ، فتناحروا حول الماء ، فانتجت مأساة وجودية أساسها إطمار شبان متطوعين من القرية تحت التراب وهم يحفرون بئراً لتجاوز محنة الجفاف وندرة المياه . هكذا لم تنتج مسيرة سكان «براندة» نحو «وادي الجزيم» طلباً للغيث بقيادة وتوجيه من الفقيه العلامة بن يرماق أي شيء ، بما عمق الصراع بين السكان والسلطة السيئة المتمثلة في القائد «بن سلام» ، وقوّى الاستجابة للتوجيهات والإرشادات الدينية للفقيه «بن يرماق» ، فغدت «براندة» فضاءً للصراع الديني والسياسي . ولأن الجفاف ظل مستمرا ، فإن «براندة» ظلت منفتحة على المآسي والفواجع ؛ بدءا بجنون اليهودية «خانة» وموتها في ظروف غامضة ، مروراً بانهيار «أحمد شكيب» حيث «اختل توازنه أو فارقه عقله»[2] ، وصولاً إلى العداوات المستمرة والمتأججة بين قبائل جماعة «راندة»(أهل

(١) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٥٦ .

المراح ، وأولاد عبيد) . إن هذا فتح المجال لتذكر الماضي الذاعر لسكان القرية بفعل الماخور الذي كانت تشرف عليه شخصية «خانة» ، وهو ما جعل منشأ المآسي الأسطورية في «براندة» متحققا في منبعين : «التاريخ والجفاف»[1] .

دفعت مأساة السجن «سعد الأبرامي» ،إذا ، إلى الهجرة نحو قريته «براندة» أملاً في تبديد قنوط ما بعد السجن ، والاستراحة والامتلاء ونسيان «منزل الأموات» (السجن) . لكن ذلك لم يتحقق ، لأن «سعد» وجد «براندة» مليئة بالمآسي والأحزان ، ومفتوحة على الفقدان ، فتعمّق الجرح وتضاعف القنوط وتقوّى اليأس (رمزية التيه) : «كأنما كان الهروب إلى براندة خرجة وادعة ، فانقلبت الوداعة إلى إبحار ، ثم كان الإبحار تيهاً»[2] .

يظهر أن «سعد الأبرامي» خرج من سجن إلى سجن جديد ، وهو نفس الوضع الذي أحسه رفاقه الذين غادروا المعتقل رفقته ، فصار لكل واحد وجهة . هكذا صار الاندماج عصيًا على «إدريس العمراوي» فطلق زوجته «سلبيا» وهاجر للخارج في منفى اختياري ، و«مصطفى درويش» فضّل الاستقرار في طنجة ، و«عبد العزيز صابر» استقر «في الدار البيضاء ، لم تفارقه أيام العزاء»[3] . أما «أحمد الريفي» فاختلى بنفسه في العرائش قبل أن يقدم على الانتحار ، بعدما استعصى عليه الاندماج هو الأخر .

إن وضع اللا اندماج للمعتقلين السياسيين داخل المجتمع بعد مغادرة السجن ساهم في تذكر رحلة الاعتقال المفضية إلى نسج صداقة حميمة بين الشخصيات المذكورة ، فعمل السارد «سعد الأبرامي» على البدء بلحظة الخروج المفاجئ من السجن الذي فجّر سُؤالا إشكاليا لدى جماعة الأصدقاء : «طيب ، ها قد خرجنا ، فإلى أين نذهب الآن؟»[4] ، ثم تدرج نازلا في حكي استرجاعي يلتقط الظروف القاهرة التي عاشها السُّجناء ، مما دفعهم لإنشاء هيكلة تنظيمية تمكنهم من تنظيم حياتهم اليومية ، وذلك في شكل «فرق صغيرة تتحكم في جميع المرافق ، من المأكل

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٣٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٩١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٩٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٩ .

إلى الملبس إلى ما يتصل بالعلاقات العامة . . .» [١] . إنه تنظيم ينم عن نضج سياسي ومعرفي سيمكن «سعد الأبرامي» من التعرف بعمق على رفاقه الآخرين : العمراوي وصابر والدرويش والريفي .

وقد كان المدخل الفكري والإبداعي مدخلاً هاماً لتعرُّف «الأبرامي» على أفراد المجموعة ، بدءاً بأوراق «إدريس العمراوي» التي ترسم وضع السّجن الرهيب ، ونظام العلاقات داخله والقيادة السياسية خارجه ، وهي أوراق تفسح المجال للتداول في شأن الطفولة والحياة الاجتماعية . مروراً بالشخصية الوديعة «مصطفى الدرويش» مخاصم المرأة ، والمحب للموسيقى (طرب الآلة) ، والمفتون بالكتاب والقراءة : «متيقن أنا من شيء واحد . . . عندما أذكر مصطفى . . . أعني أني لم أر شخصا في حياتي استعبده الكتاب مثله» [٢] . وصولاً إلى «عبد العزيز صابر» الذي اعتقل رفقة محبوبته «فهيمة» ، وقد نشأت بينه وبين «سعد الأبرامي» علاقة صداقة أخوية متينة ، بحكم ثقافته العميقة كما تظهرها «الأوراق» التي كتبها في سجنه راسماً فيها علاقته الوجدانية بفهيمة ، ومعبِّرا عن حيرته وقلقه وألمه داخل السجن . انتهاءً «بأحمد الريفي» الذي انتحر بعد الخروج من السجن بمدة قصيرة ، وهو انتحار بالفعل بعدما مارسه بالقوة داخل السجن لما اختار العزلة والوحدة ، ثم شرع يكتب «خواطره اليومية» راصداً مواجع السجن ومآسيه ، واصفاً علاقاته برفاقه المعتقلين ، وملتقطا مختلف الوقائع التي يمور بها فضاء السجن .

تعبِّر المرجعية السجنية المعروضة في الرواية عن وضع مأساوي عاشه المعتقلون السياسيون في فترة سجنهم وبعده ، فكان الإحساس بالإحباط مضاعفا ، لأن حياة ما بعد الاعتقال ولّدت مشاعر الاغتراب والعزلة والوحدة والألم ، يقول «سعد الأبرامي» مخاطبا شخصية «إدريس العمراوي» : «دعني أقول لك إنني وجدت في وضعيتك الخاصة تجسيما حقيقيا للاغتراب الذي ما زلنا نشعر به كلما تواجهنا ، رغم الغفلة البادية علينا ، مع وجودنا اليومي . نحن . . ضياع لا نملك إلا هذه الرغبة العبيطة والواهمة في الاندماج بأي ثمن ، فلا نندمج حقا إلا في العفن الذي يحيط بنا» [٣] .

---

(١) المرجع نفسه ، ص :١٠٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٣٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢١٧ .

يبدو جليا أن المرجعية السجنية المؤطرة لرواية «الساحة الشرفية» تنفتح على مسارات عدة شخصيات وحدّها الألم والمعاناة في السجن، باعتبارها شخصيات مثقفة وسياسية أفضى الإفراج عنها وخروجها من جحيم المعتقل إلى الدخول في حياة مخيبة للآمال ومفتوحة على جحيم جديد، كما تُعبِّر عنها رمزية الماء في التعبير التالي: «خرج يبحث عن نبع فإذا به في منتهى العطش»[1]. إن هذا الوضع المؤلم لفترة ما بعد السّجن فسح المجال لاستحضار السّجن ولحظاته الماضية، ومآسيه وأحزانه، وسُبل نسيان ذلك بعد مغادرة السجن، وكلها عناصر تدعم انبناء العالم السردي لرواية «الساحة الشرفية» على المرجعية السجنية. لذلك سنبرز معالم تلك العناصر كما يعبِّر عنها محكي الرواية في ما يلي:

١- السجن: جُرحٌ في الذاكرة وسلطة الماضي

غادر المعتقلون السياسيون الخمسة (الابرامي ،العمراوي، الدرويش، الريفي، صابر) السجن، لكن هل تحرروا منه؟ يقدم محكي الرواية جواباً نافياً تحرر السجناء من ماضيهم المأساوي. لذلك بقيت تجربة القهر في زمن السجن راسخة في الذاكرة الجماعية للمعتقلين، فظل زمن الحاضر مخترقاً بمآسي السجن الماضية، كونها حاضرةً في الذاكرة وإن غاب السجن في زمن منصرم، فالماضي المثقل بوحشية السجن يستعيد سلطته في الحاضر عبر الذاكرة. ورد في بعض المقاطع السردية التالية ما يلي:

- إن الحدث الذي يأخذ بجميع القلوب هو الماضي أو القرف[2].
- الماضي إذن هو هذا الأفق .. المقرف[3].
- الماضي يعود[4].
- ألا ترى أننا بمجرد أن نلتقي تنثال علينا ذكريات سجنك هذا. لماذا لا تغيِّر الحديث. ما الذي يجعلك تغرق في هذا الماضي الذي يلح على الجميع[5].

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٢٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٢٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٢٣٧.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٢٤١.

(٥) المرجع نفسه، ص: ٢٤١.

- كان الزمن قد مضى تاركاً لنا دوالي الغصص[١] .
- لا يملك شهية تغذيه ، لا يملك شهوة تحركه . ليست سنوات السّجن هذه فقط ، السنوات التي غدت بعد ذلك جحيماً كذلك . .[٢] .

تُعبِّر هذه المقاطع السردية أولاً عن ماضي الشخصية الذي كان مليئاً بالمعاناة (القرف) لم يقو الحاضر على محوها ، فعادت مجدداً فارضة ثقلها المأساوي على الحاضر والمستقبل . وتعبِّر ثانياً عن مواجهة حرية الحاضر بإكراهات السّجن الجماعية الماضية . وتعبِّر ثالثا عن كون الجحيم لا يكون في لحظات الاعتقال ، بل يكون كذلك في زمن التحرر من السجن . من هنا يصير الحاضر معادلا للماضي زمنياً ، ومعيداً إنتاج الألم الماضي شعورياً .

٢- السِّجن: طقوس التعذيب:

هل يمكن تصور سجن دون تعذيب ، ولو نفسي على الأقل؟ وإذا كان هذا السّجن يرتاده معتقلون سياسيون يُكنّون «العداء» لسياسة الدولة ، فهل سيتضاعف التعذيب؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل «طقوس» تعذيب المعتقلين السياسيين تتنوع وتتعدد بُغية كسر «تنظيمهم» ، وحملهم على الانهيار أمام جبروت الجلادين ، ومنه التراجع عن «إيديولوجية التخريب»؟

يتطلب الحديث عن طقوس التعذيب في السّجن النّصي لرواية «الساحة الشرفية» الوقوف بدءاً عند المواصفات المميّزة للسّجن الذي دخله المعتقلون السياسيون ؛ لأن معرفة تلك الصفات تمكن من استنتاج مظاهر التعذيب الظاهرة والمضمرة التي تعرض لها المعتقلون ، فيصير التعذيب نتيجة منطقية لنوعية السّجن ومواصفاته .

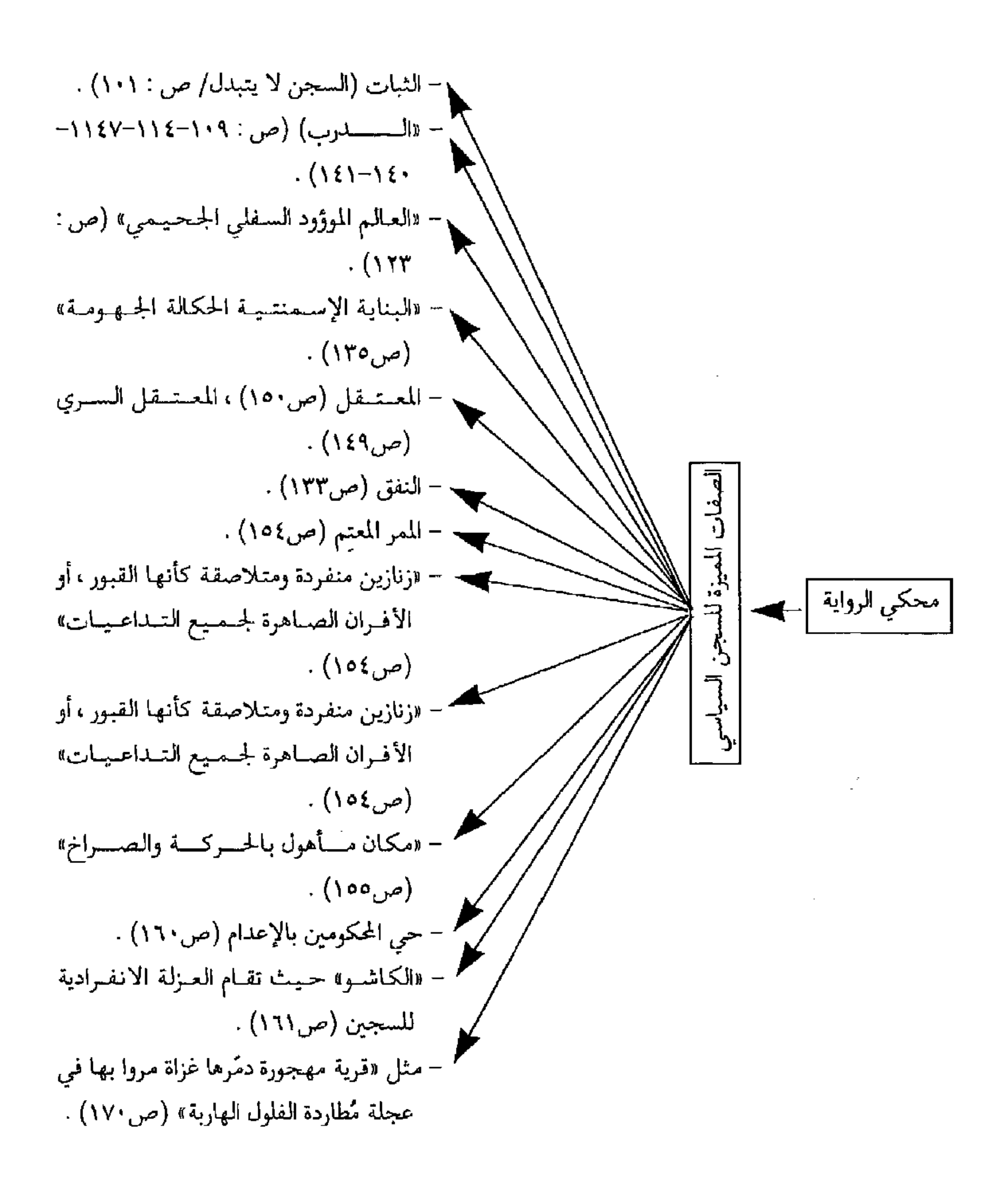
إن رصد المواصفات المميزة للسّجن[٣] ، كما تبرزه المرجعية المعروضة في الرواية ، يَتمُّ بناء على الخطاطة التالية :

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٣

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢١٢ .

(٣) نضع أمام كل صفة رقم الصفحة المستمدة منها تلك الصفة داخل الرواية ، دونما إحالة على الهامش تجنبا لتضخيمه .



- الثبات (السجن لا يتبدل/ ص : ١٠١) .
- «الـــدرب» (ص : ١٠٩-١١٤-١١٤٧-١٤٠-١٤١) .
- «العالم الموؤود السفلي الجحيمي» (ص : ١٢٣) .
- «البناية الإسمنتية الحكالة الجهومة» (ص١٣٥) .
- المعتقل (ص١٥٠) ، المعتقل السري (ص١٤٩) .
- النفق (ص١٣٣) .
- الممر المعتم (ص١٥٤) .
- «زنازين منفردة ومتلاصقة كأنها القبور ، أو الأفران الصاهرة لجميع التداعيات» (ص١٥٤) .
- «زنازين منفردة ومتلاصقة كأنها القبور ، أو الأفران الصاهرة لجميع التداعيات» (ص١٥٤) .
- «مكان مأهول بالحركة والصراخ» (ص١٥٥) .
- حي المحكومين بالإعدام (ص١٦٠) .
- «الكاشو» حيث تقام العزلة الانفرادية للسجين (ص١٦١) .
- مثل «قرية مهجورة دمّرها غزاة مروا بها في عجلة مُطاردة الفلول الهاربة» (ص١٧٠) .
الصفات المميزة للسجن السياسي
محكي الرواية

إنها صفات تُمكّن من إقامة التمييز بين السجن كفضاء عام ،وبين بعض العناصر الداخلية المشكِّلة له (الممر ، الزنزانة ، الكاشو . .) . إن جميع تلك الصفات تضع السجين في قلب مؤسسة تذيقه الهوان والذُّل ، وتجعل تهذيبه وإصلاحه مُصاغاً ببلاغة التعذيب الوحشي . كما أن الصفات المرصودة المميزة للسجن تفرز ثلاث مقولات مركزية : مقولة الإذلال ، لأن الغاية من السجن ليست الإصلاح ، بل إذلال المعتقلين ودفعهم للانكسار المعنوي القاضي بإعادة النظر في مواقفهم السياسية . أما مقولة الإخفاء فتتجلى مادام السجن السري يمنح إمكانية ممارسة أبشع أنواع التعذيب والإذلال دون رقيب أو حسيب . وتبقى مقولة الترهيب مقترنة بالغاية من المعتقل السِّري ، وهي الإمعان في تعذيب المعتقلين ، وإجبارهم معنويا على عدم تكرار «خطئهم السياسي» في المستقبل بعد مغادرة المعتقل ، وعلى شغْل ذاكرتهم بماضيهم في السِّجن الرهيب ، فيتخلوا عن اقتراف المحظور السياسي مجدداً . توضِّح المقولات المنبثقة عن مواصفات المعتقل أن التعذيب كان «طقسا» مألوفاً في المؤسسة السجنية ، فما هي مظاهر التعذيب كما تكشفها المرجعية النَّصية للرواية؟

يأخذ تعذيب المعتقلين السياسيين في رواية «الساحة الشرفية» المظهر الأكثر تأثيراً عليهم : التعذيب النفسي ، مما انعكس سلباً على مواقف الشخصيات وأفكارها ووضعها النفسي . بيد أن التعذيب «المادي» يُعد مدخلاً أساسياً وسببا رئيساً في إنتاج عذاب نفسي يحطم كيان المعتقل ، ويهدمه من الداخل . ويمكن رصد مظاهر التعذيب المادي في العناصر التالية :

- منع الرؤية ، خاصة في بداية الاعتقال ، حيث «العيون المعصوبة التي لا تنام»[1] .
- تصفيد الأيادي وتكبيلها ، وعزل المعتقلين عن بعضهم .
- تسلُّط الحراس وقسوتهم ، حيث «سلطت الإدارة عليهم / المعتقلين/ أمثال الرقيب «بوعلام» الذي كان في غاية القسوة ، يشتبه في جميع الحركات التلقائية»[2] .
- انعدام شرط الحياة في الزنزانة : «في الزنزانة فراش حلفاوي متكور عليه ملاءة يحلو لمصطفى الدرويش أن يسميها الشيفون . المرحاض تحت الأنف تطلع منه

(١) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ١٥٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٥٧ .

أبخرة عفنة مقززة . في جوف المرحاض العادي جرذان من جميع الأعمار والأحجام . .» [1] .

– تعذيب الثائرين في وجه استبداد الحراس تحت أنظار السجناء المقهورين ، ثم العودة بهم «إلى العزلة الانفرادية في الكاشو فيُلقى بهم هناك في ظلمة وقد سقت أرضيته المجردة من كل فراش بالمياه الوسخة»[2] .

– حراسة مشددة ، وأكل هزيلٌ ، وفسحة قصيرة[3] .

– جعل الزيارات متباعدة ، وممنوعة أحيانا .

لاشك أنه تعذيب سيمنح السّجين هُويَّة مفارقة لما قبل السَّجن ، وهوية مرتقبة لما بعد السِّجن قوامها الغرق في تذكّر الماضي المؤلم ، وجعل كل مأساة خارج السجن تفتح المجال لتذكر العذاب داخله . هكذا يصير التعذيب جزءا من استراتيجية الإذلال والإخضاع ، ويدفع الشخصية المعتقلة للتفكير الدائم في نتائج الأفكار السياسية وليس في قيمة تلك الأفكار ذاتها . لذلك تقول شخصية «عبد العزيز صابر» : «لم يفاجئني الاعتقال في ذاته ، بل التعذيب الجهنمي . .» [4] .

ويتعمق تأثير التعذيب على المعتقلين السياسيين حينما يتخذ طابعاً نفسيا تتجلى معالمه في رمزية الحسرة التي تهيمن على المعتقل : «السجن هو الحسرة»[5] ، وفي حالات نفسية يعيشها السجين في معتقله مأزوماً ، ومن بينها :

– الإحساس بالانكسار النفسي والفكري : «إن السجن كان باعثا على الانكسار وكان الانكسار كالسُّعار»[6] .

– الشعور بالمرارة والقسوة ، وهيمنة الحزن والتعب والقلق .

– التعايش الإيجابي مع «الفقد» ، أي مع كل ما صار مفقوداً في فضاء السِّجن الرهيب : «إن الفقد يمكن أن يُعايش في غاية اللذة ، ولو كانت وقتية وأليمة ، بل إن

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٥٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٦٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٨٣ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٨٢ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ١١٥ .

الفقد يمكن أن يُكرع في اشتهاء يدنو من الارتعاش . . .» [(١)] .

– تسرب اليأس والقنوط إلى المعتقلين ، خاصة وأنهم يوصفون بـ«أسرى حالة يأس»[(٢)] ؛ حالة مفتوحة على المجهول داخل المعتقل . وهذا يعمق الخوف من المستقبل ، ويولِّد الحيرة لدى المعتقلين ، ويدفعهم «لاشتهاء» الحياة خارج أسوار المعتقل .

تبني طقوس التعذيب ، إذاً ، معتقلاً سياسياً يدافع عن محوه ، ويرغب في استمرار كينونته . لأجل ذلك يواجه الجحيم السجني بزنزانته القاسية وحراسه الأشداء ، وما ينتج عنه من أمل مفقود وحسرة وتيهٍ نفسي وفكري قاتل ، فما هي أدوات وسُبل مقاومة سلطة المعتقل الرهيب ؟

٣- السجن: آليات مواجهة إكراهات الاعتقال وبؤس الزنزانة

يبرز محكي رواية «الساحة الشرفية» أن آليات مواجهة السجناء لقهر السجن ووحشة الزنازين تمثلت في عنصرين اثنين : اجتماعي وفكري . يتجلى العنصر الأول (الاجتماعي) في ميل المعتقلين إلى نسج علاقات اجتماعية قائمة على احترام الخصوصيات الذاتية المميزة ، واقتسام الماضي الطفولي العادي أو المثير مع المعتقلين المتقاربين في السلوك والصفات والانتماء السياسي ، واستحضار المغامرات العاطفية مع المرأة في حكي استيعادي يحرر نسبيا المعتقل من الثقل النفسي لعذاب السجن . وقد تحقق هذا البعد بشكل بارز في شخصية «سعد الأبرامي» الذي استطاع أن يبني علاقات اجتماعية حميمة استمرت بعد السجن مع بعض المعتقلين (إدريس العمراوي وعبد العزيز صابر ومصطفى الدرويش وأحمد الريفي) ، مما أهَّل «الأبرامي» لمعرفة المُضمَر في شخصياتهم ومواقفهم السياسية وهزيمتهم الجماعية داخل المعتقل وخارجه ، بعدما ساهم الاعتقال في تقوية أواصر العلاقة بينهم : «الاعتقالات التي ستؤلف بين قلوبنا داخل السجن»[(٣)] .

ويتمظهر العنصر الثاني (الفكري) في ميل جل المعتقلين إلى القراءة والكتابة

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٤٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٧٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٩٥ .

المتنوعة الأجناس والهوية (خواطر ، يوميات ، كتابات غير مُجنّسة . .) ، فهذا «إدريس العمراوي» يكتب «أوراقا» يتحدث فيها أولا عن مشاهد البؤس واليأس في المعتقل ، وثانيا عن أفراد القيادة الخائنة ، وثالثا عن العلاقات بين رفاق السجن : «صرنا نختار بعضنا على أساس الوئام والانسجام لا على أساس الصِّدام والخصام»[١] . أما «سعد الأبرامي» فيكتب الشعر ويطالع الكتب الفكرية والسياسية : «كنت مستلقيا على الفراش الحلفاوي في الزنزانة أحمل بين يدي كتاب عبد الله العروي حول «الإيديولوجية العربية المعاصرة»»[٢] . بيد أن «مصطفى الدرويش» تجاوز إدمان القراءة إلى الكتابة المنظمة ، فألّف كتاب «مجموع الحايك» الذي يتمحور حول الموسيقى (طرب الآلة) ، ثم أصدر طبعته الأولى بمساعدة وإشراف أخته «فتيحة» . في حين «عبد العزيز صابر» يقرأ كتب «لينين» ، ويحفظ أشعار «طاغور» ، ويردد أفكار «تروسكي» . لذلك كتب «أوراق» عزلته بلغة شاعرية ، فضمنها موقفه من المرأة عامة انطلاقا من علاقته بصديقته ورفيقته «فهيمة» . كما كشف «صابر» في «أوراقه» حيرته وتساؤلاته المقلقة داخل المعتقل : «يبدأ . . الفراق من مرارة اللقاء ، والحزن من فضاء المستحيل ، والحرية من خلاصة القهر ، والسِّجن من جروح الاغتراب ، والحب من الفيض»[٣] .

أما «أحمد الريفي» الذي اختار الانتحار بعد الخروج من السّجن فقد حاول تجاوز «انتحار» الداخل المعنوي (العزلة بالمعتقل) بكتابة «خواطره اليومية»[٤] ، فكشف فيها تاريخ اعتقاله ، وانتقاداته اللاذعة والساخرة من : «الاستعداد المشهود ليوم القيامة الديمقراطي»[٥] ، وموقفه من علاقات «رفاقه» ومواجعهم داخل المعتقل ، ونصائحه الموجهة لهم بضرورة الهدوء والاطمئنان ، والتقاط سيرورة الأحداث والوقائع من حول المعتقلين وخاصة الفعل التعسفي المتمثل في قرار النقل التأديبي لمعتقلي «حركة الجهاد الإسلامي» الذي وُجِه بالرفض والعصيان .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١١٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١١٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٧٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٢٠١ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٢ .

٤- السّجن: الإفراج المُفضي لسجن جديد

يقول السارد «سعد الأبرامي» : «إن موعد خروجنا المفاجئ أتى هكذا على خلاف جميع التوقعات الرائجة في التحاليل التي كنا نُطمئن بها بعضنا البعض ، وأنا نفسي كنت مهموما لم أجد شخصاً أرتمي عليه ، ولكن كنت أصحى منه /إدريس العمراوي/ ، لأفهم بعضاً مما كان يجري في ذلك الصباح الباكر ، وأراه تالفا كأنه خارجا من الفقد إلى الفقد»[1] . إن نبوءة السارد قد تحققت ، لأن عالم ما بعد السجن كان «فقدا» وتيهاً ، فتجلت معالمه في الاستياء الكبير من واقع التحرر الذي لم يمكّن المعتقلين من الاندماج . لقد دفعهم هذا لاتخاذ اختيارات متنوعة وصادمة لبعضهم ، غايتها التحرر من إكراهات ما بعد الاعتقال . وهي اختيارات اتخذت ثلاثة مظاهر :

- الهجرة الداخلية : ونقصد بها هجرة بعض المعتقلين من مدن نشأتهم أو ولادتهم نحو مدن أخرى للاستقرار بها ، أو هجرة معكوسة من المدينة نحو البادية . ويمثل هذا النوع شخصية «سعد الأبرامي» الذي فضّل «الهروب» باحثا عن ملاذ في قرية «براندة» علّه ينسى السّجن قليلا ، ويستعيد آليات الاندماج ببطء وبتدرج ، ويتجاوز مظاهر الانهيار الداخلي المتلاحق ، خاصة حينما هيمن الشعور بالخواء على المعتقلين بعد الإفراج عنهم : «الأيام الأولى لخروجنا أن كل شيء صار له طعم المرارة . لا عمل ، لا أصدقاء ، لا شؤون يمكن أن تعالج بالوقت الفائض ، لا سياسة ، العائلة المنكسرة ، العلاقات باردة»[2] ، إنه سجن آخر ولجَهُ المعتقلون المُفرج عنهم .
- الهجرة الخارجية : تجلت في مغادرة بعض المعتقلين «وطنهم» في اتجاه منفى اختياري سيولّد لا محالة عذاباً جديداً ، كما تكشفها الدلالات المشتقة من ملفوظ شخصية «سعد الأبرامي» في رسالته إلى «إدريس العمراوي» الذي هاجر للخارج : «دار «الغربة» فهي أرحم من «غرابة» التهدم اليومي في هذه الدار»[3] . تسْطَع من هذا التعبير أزمة الغربة وإكراهات الاغتراب بثقله النفسي والفكري

(١) المرجع نفسه ، ص : ٩٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٣- ٢٤٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢١٨ .

والاجتماعي ، وهو ما استشعره «سعد الأبرامي» في الرسالة التي وصلته من «إدريس العمراوي» يذكره بهزيمتهم الجماعية في سراديب المعتقل : «أقرأ الرسالة الآن بحزن لا يفتر . أحس بأن الغربة شيء رهيب ، وأن الغربة شيء رهيب تماماً حين لا يكون في الحلق ماء الكلام عن الحرية المتمنعة»[1] .

- الهجرة الوجودية : ونقصد بها اختيار الهجرة نحو العالم الآخر عبر الموت انتحارا ، وهو الفعل الذي أقدمت عليه شخصية «أحمد الريفي» ، فبعد استقرار لم تطل مدته بالعرائش أقْدم على الانتحار ، كما أعلن «مصطفى الدرويش» هاتفيا «السعد الأبرامي» : «أحمد الريفي . . أحمد انتحر»[2] . إن الانتحار تعبير دال على سلطة المعاناة التي رافقت السجناء خارج أسوار السجن ، فلم يستطع بعضهم مقاومة تلك السلطة ، فانهار أمام موت رمزي (سعد الأبرامي ، وعبد العزيز صابر ، مصطفى الدرويش) ، أو فضّل عذاباً جديداً أساسه الغربة (إدريس العمراوي) ، أو اختار موتاً حقيقيا وبيولوجيا (أحمد الريفي) . وهذا يعني أن أثر السجن لم ينته بالإفراج عن المعتقلين ، وإنما استمر معهم في سجن جديد .

٢- رواية المرجعية السجنية الذكورية والأنثوية: العنوان والمحكي

أ- العنوان: رمزية الانطفاء

ينبني عنوان رواية «سيرة الرماد» للروائية خديجة مروازي على رمزية الانطفاء ، باعتباره حالة أنتجها مسار ممتد بالاشتعال ، بالنظر إلى المقولات الدالة المنبثقة من «السيرة» أولاً و«الرماد» ثانيا . هكذا نستقي من العلامة اللغوية «سيرة» دلالة الامتداد الزمني بوصفه عنصراً متضمناً في كل «مسار» حياتي للذات أو للآخر ، ودلالة الكينونة الإنسانية باعتبار «السيرة» منفتحة على «كائن إنساني» ، فتلتقط بعض مكونات حياته الخاصة وتاريخه الماضوي اجتماعيا وفكريا . إن هذا يعبّر بالضرورة عن انفتاح عنصر «السيرة» على «التاريخ» و«الإنسان» ؛ فيتضمن المدلول الأول (التاريخ) عنصر الامتداد والزمان المتحرك صوب الأمام ، ويشير المدلول الثاني (الإنسان) إلى مواصفات وتطورات ممكنة للذات الإنسانية خلال مسارها الزمني . أما

---

(١) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ٢٣٩ .

(٢) المرجع المرجع نفسه ، ص : ١٩٦ .

العلامة الغوية «الرماد» فتشير إلى «مسار» ممتد يتغير بين الفينة والأخرى، فتنفتح كل لحظة على حالة من الحالات الدالة على التحول، مادام «الرماد» المنتوج النهائي للنَّار؛ حيث يبدأ الاشتعال، فيشتد ويصير لهيبا حارقاً، ليخمد اللهيب منتجاً جمراً، ثم ينطفئ الجمرُ مخلفا «رماداً».

من هنا تصير «سيرة الرماد» متضمنة لرمزية «الانطفاء» باعتباره مقابلاً مناقضاً لرمزية «الاشتعال»؛ لأن الرمزية الثانية (الاشتعال) تتضمن دلالات البدء والقوة والعنفوان والحماس . . .، وكل ما يُعبر عن مسار حركي متغير باستمرار لكائن أو كائنات بشرية. أما الرمزية الأولى (الانطفاء) فتشتمل على دلالات الختم والضعف والتلاشي والفتور . . .، وكل ما يشير إلى الوضع النهائي في المسار الدينامي السالف الذكر. إن الدلالات السابقة تدفع للتساؤل: من هو صاحب أو صاحبة المسار الذي يخبر عنوان الرواية عن أفقه المنطفئ؟ وما هي الأسباب والعوامل الكامنة وراء هذه «السيرة» التي تلتقط التحولات المعبِّرة عن الارتكاس لا الارتقاء؟ وما هي المرجعية التي يبنيها هذا المسار السّيري الانهزامي؟

ب- بنية محكي «سيرة الرّماد»: في الزنزانة والسجن مُتَسع للذكر والأنثى

يتأسس محكي رواية «سيرة الرماد» لخديجة مروازي على تجربة الاعتقال السياسي المؤطر بمقولة الجنس البشري؛ لأن المرجعية النَّصية المعروضة في الفصل الأول (عنوانه: صباح الخير الغريبة) تكشف «السيرة» السِّجنية لشخصية المعتقل السياسي «مولين اليزيدي»، في حين المرجعية النَّصية البانية للفصل الثاني (عنوانه: مساء الخير جروحي) ترصد «المسار» السجني لشخصية المناضلة «ليلى».

يظهر أن مرجعية رواية «سيرة الرماد» تحاول التقاط التّميُّز النوعي للمعتقل السياسي بصيغتي الذكورة والأنوثة، مما يعبر عن وجود مظاهر ائتلاف بين الرجل السجين والمرأة السجينة في كثير من المستويات، لكن تظل بالمقابل مظاهر الاختلاف بينهما حاضرة على أكثر من صعيد. من هنا سنرصد السيرة السجنية كما تعبر عنها مرجعية الرواية لكل شخصية على حدة، وذلك انسجاما مع البناء الهندسي للرواية القائم على فصلين: الأول محوره شخصية ذكورية «مولين اليزيدي»، والثاني مركزه شخصية أنثوية «ليلى».

ينفتح الفصل الأول على حوار داخلي (مونولوج) لـ«مولين اليزيدي» يتمحور حول قرار أقبل على تنفيذه بعد الخروج من تجربة الاعتقال التي دامت عشرين عاماً ، وهو قرار مزدوج : شقه الأول أساسه التوجُّه للبحر مباشرة بدل البيت ، وشقُّه الثاني قوامه عدم الالتفات للنظر إلى بوابة السجن . وإذا كان الجزء الأول من القرار منطلقه «الذات» الخارجة من عتمة السجن وجبروت الزنزانة ، فإن الجزء الثاني من القرار مصدره وصية الأم . هكذا تكون نهاية فترة الاعتقال مدخلا لاسترجاع بداية الاعتقال ومكانه وظروفه وكيفية مواجهته فرديا وجماعيا وتضامن الأسر والأصدقاء . . ، فبدأ السارد «مولين اليزيدي» الحديث عن لحظة الاختطاف وكيفية الوصول إلى السجن المركزي لمدينة «الغربية» : «وصلناها مجموعة متفرقة على امتداد واحد وعشرين يوماً ، دخلناها ليلاً حتى لا يُنتبه إلينا»[1] ، ثم انتقل السارد لاسترجاع إجراءات تعذيب المعتقلين الذين صاروا أرقاماً بالمعتقل السري بدرب مولاي الشريف ، بوصفه فضاء لتعذيب متنوع وممتد «لأكثر من أربع ساعات»[2] للحصة الواحدة .

إن تعذيب المعتقلين السياسيين بالمعتقل السري لم ينتج سوى الصمود ، بما في ذلك شخصية «خالد» (تلميذ في الصف السادس ثانوي) باعتباره أصغر معتقل سياسي ، مما أفضى إلى تمديد فترة الاعتقال الاحتياطي التي صاحبتها«القساوة وخرق القوانين المحلية والمواثيق الدولية»[3] ، فكان تحقيق النيابة العامة صوريا . نتيجة ذلك كانت المحاكمة موجَّهة من «الأجهزة العليا» ، ومليئة بمظاهر الخرق القانوني ، فكانت النتيجة : «أحكاما قاسية تتراوح بين المؤبد والخمس سنوات . كنا ستين معتقلا صدر في حقنا السجن بعشرين عاما وعشرون معتقلا حُكم عليهم بثلاثين عاما بينما حُكم على عشرة بالمؤبد ، وما تبقى تراوحت أحكامهم بين الخمس والعشر سنوات»[4] . بعد المحاكمة ألْحِق المعتقلون بالسجن المركزي لمدينة «الغربية» ، فبدأت تواجههم عدة إكراهات دفعتهم لخوض إضراب عن الطعام لتحسين وضعيتهم . وبالرغم من الضرر

(١) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ٧- ٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٢ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٤ .

الذي لحقهم إلا أن تضامن عائلات المعتقلين وتآزرهم خارج السجن ساعدهم ودعَمهم نفسيا ومعنويا ، خاصة بعد الرَّجة المعنوية الناجمة عن «استشهاد» «صمد مهداوي» جراء الإضراب عن الطعام . ومادام السجن مؤلما وفترته طويلة انتظم السجناء في هيكلة تنظيمية ذات لجن وظيفية ، لمواجهة حياة السجن القاسية : «وضعنا هيكلاً تنظيمياً لحياتنا بالسجن : لجنة التغذية ، لجنة المكتبة ، لجنة العروض ، لجنة الرياضة . . .» [1] .

إن مرور سبع سنوات داخل السجن كانت كافية لبداية الاختلاف بين «رفاق» السِّجن ، لتبدأ الانقسامات والصراعات السياسية المجانية ، مما دفع السارد «مولين اليزيدي» لاستحضار بعض علاقاته الخاصة ؛ مثل تجدد علاقته بشخصية «ليلى» بعد طلاقها ، فبدأت تدعمه معنوياً بزياراتها رفقة أمه بالسجن . إن ذلك فتح المجال لاستحضار علاقات المعتقلين بزوجاتهم وعشيقاتهم الصامدات في دعمهم ، أو الراغبات في عدم انتظار سنوات طويلة ، مثلما هو الأمر مع زوجة شخصية «بوجمعة» التي طلبت منه الطلاق بعد محاكمته ، مما سبب له أزمة نفسية حادة . لهذا يصير تذكر الطفولة والعلاقات الوجدانية مع المتعاطفين والأسر والزوجات أداة هامة لمواجهة التآكل الذي يتربص بالمعتقل داخل السِّجن ، ليطرح السارد ثنائيات الداخل والخارج والأنا والآخر والصمود والانهيار . وهذا ما تجلى بوضوح أولاً في زواج شخصية «سعاد» بعد طلاقها بثلاثة أشهر من المعتقل «صلاح الريباوي» بعد زواجهما بالسجن ، وثانياً في دعم «ليلى» لشخصية «مولين» رغم ضبابية العلاقة بينهما بعد موت الأم ، وثالثاً في انتحار شخصية «موحى» داخل السجن ، وفي طلب مجموعة «اللولبي» العفو . إن هذا يجعل المحكي يُعبر عن قضية المرأة والسياسة من جهة ، والمعتقل وعلاقته بأفراد محيطه الخارجي من جهة ثانية .

يقربنا الفصل الثاني من حوار تخييلي بين شخصية «ليلى» و«طالع العريفي» إحدى شخصيات رواية عبد الرحمن منيف[2] ؛ حوار غايته كشف ما تعرضت له شخصية «ليلى» من إهانة وتعذيب مفارق بالضرورة للمعتقل السياسي الرجل ،

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٣١ .

(٢) «طالع العريفي» شخصية محورية في رواية «الآن . . هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف .

خاصة أثناء الاستنطاق بالمعتقل السري . هكذا تحكي الساردة «ليلى» عن ظروف اختطافها الذي أعقبه عذاب مختلفة أنواعه وأشكاله بالمعتقل السري ، رغم أنها لم تقترف «المحظور السياسي» : «كنت لا أزال أراهن على أن في الأمر خللاً ما ، فأنا لم أتجاوز عتبة الحزب قط ، كلما طرح عليّ التنظيم أحسست بالاختناق . .»[1] . لقد حاولت فقط متابعة ملف المعتقل السياسي «مختار» ، لكنها صارت في عين النظام : «من المتواطئين مع الأجنبي على أمن هذه البلاد»[2] . لذلك فبعد تسريح «ليلى» من معتقل التعذيب ، وبداية توتر العلاقة مع الزوج «محمد» الذي «لم يستسغ أن أنام بعيدة عنه ليس ليوم واحد بل لخمسة وأربعين يوماً وعند من؟ المخبرين»[3] ، بدأت الساردة تطرح في محكيها ثنائية «السياسي والنسائي» ، حيث تجلت معالمها في انفصال «ليلى» عن «محمد» بعد شهرين من إطلاق سراحها ، وفي اكتشاف عوالم نسائية مثيرة ومختلفة في السجن المدني للنساء بـ«شكارم» الذي اعتقلت فيه «ليلى» لمدة سنتين بفعل تهمة سياسية ملفّقة . إن ذلك فسح المجال أمام شخصية «ليلى» لتكتشف الوجه البهي للأب والأم والأسرة برُمّتها ، ولتقبض على الظاهر والمضمر في شخصيات سجينات الحق العام المركبة والمثيرة ، ولتتأمل في الخصائص المميزة والفارقة للمرأة والرجل ولعلاقتهما أثناء الاعتقال .

يتبيّن أن المرجعية النصية لرواية «سيرة الرماد» تعرض الوضع المؤلم للسجين السياسي كيفما كان جنسه ، وهو وضع تتنوع أساليب إلحاق الأذى بمن يوجد فيه . وهذا يطرح قضية مواجهة الأذى المتنوع بالصمود وعدم الاستسلام من جهة ، وتقوية أواصر العلاقة مع الأصدقاء والعائلات ورفاق السجن من جهة ثانية ، خاصة وأن السجن قادر على تغيير الإنسان المسجون بامتداداته النفسية والفكرية والاجتماعية والسياسية . فهل سجن الرجل هو نفسه سجن المرأة؟ وهل آليات تعذيبهما موحدة أم مختلفة؟ وما هي قدرة صمودهما أمام هذا التعذيب؟ وهل تتساوى الرؤية لهما معا أثناء الاعتقال؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة هو ما يؤكد انبناء النص على مرجعية

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٤١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٤٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٦٠ .

سجنية مزدوجة ، تعرض في الأول السجن بصوت ذكوري (مولين) ، وتعرض في الثاني السجن بصوت أنثوي (ليلى) . وذلك انطلاقا من المحاور التالية :

١ - السجن: من الإذلال إلى الإذلال المضاعف

تطرح تجربة الاعتقال السياسي كما تعرضها مرجعية رواية «سيرة الرماد» الوضع المأساوي للمعتقل ، جراء تعرضه لإذلال يغذي الرغبة في محوه أو «تهذيبه» . بناء على ذلك ابتعد السجن عن دوره الإصلاحي ، لأنه تحول إلى فضاء منفتح على إشاعة التعذيب بمختلف أشكاله ، مما جعل المعتقل السياسي رهين إحساسين : الأول أساسه الإذلال ، لأن الدولة واجهت مواقفه بالاستبداد (الاعتقال) . أما الثاني فمركزه الإذلال المضاعف ، لأن المعتقل صار في السجن كائناً تُجرَّب فيه مختلف تقنيات التعذيب ، فما هي بعض مظاهر التعذيب كما تبرزها المرجعية السجنية لنص الرواية؟

إن الحديث عن المظاهر بصيغة الجمع يدفع للقول إن التعذيب كان متنوعًا ومتعدد الأشكال ، ومن هذه المظاهر نذكر :

- تعصيب العيون ، والجلد المستمر ، وكَيُّ المناطق الحساسة من الجسد : «كانوا قد ألفوا أجسادنا منفضة لسجائرهم وتمرين كرابيجهم على كل الأجزاء . . . تعارفنا أكثر ونحن نحبو إلى بعضنا ليلاً ، حين تخفت سياط التعذيب قليلاً ، معصوبي العينين واليدين والرجلين فيتكئ أحدنا على ظهر الآخر»[١] ، « . . . خارطة دماء على جسدي وشحنات كهربائية وكيّاً بالسجائر في كل مفاصلي وأعضائي التناسلية»[٢] .
- مَنْعُ التواصل بين المعتقلين ، وتجويعهم وإرهاقهم بالتزام وضعية واحدة : «كنا ملزمين بأن نظل منبطحين على جنوبنا أو ظهورنا ، لا يسمح لنا بالجلوس إلا أثناء فترة قصيرة للأكل وهو وجبة واحدة في اليوم»[٣] .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٢- ١٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٣ .

- تكبيل حواس المعتقل الحساسة (البصر واللمس والسمع والكلام . .) : ««البَنْدا» تلفُّ عيوننا باستمرار ، والقيد لا يفارق أيدينا ، والكلام بيننا ممنوع إلا خلسة»[1] .
- الاغتصاب الرمزي ، والإذلال المعنوي : «جردوني من ملابسي . . أصبحت عارية أمامهم إلا من التُّبَّان . . أحسستهم يتغامزون ، بالرغم من تكثيف البندا على عيني ، كلامهم يقول ذلك . أطلقوا ضحكاتهم وبدأت خطواتهم تقترب مني ، من الجسد بدأ الواحد منهم يجر حلمة الثدي»[2] ، «كان الغثيان هذه المرة فظيعاً كلما أقعدوني على ركبتي وأمروني بأن أمد يدي وأقبض على شيء ، أحسسته رخواً بين يدي . . . نعم كنت أتقيأ قلبي بمجرد أن أضع يدي على العضو الجنسي لأحدهم أحاول أن أفلت يدي بسرعة لكنهم يركلوني وأسقط على وجهي ، لينهضوني ، وحين أرفض أن أمد يدي مرة أخرى ، يعيدون إقتعادي على ركبتي ويقف أحدهم ليمرر عضوه الجنسي على عنقي ووجهي ، تقيأت أمعائي ، أحشائي ، أحسست بالإهانة مضاعفة مقارنة بالدّق على ضلوعي وجسدي»[3] .

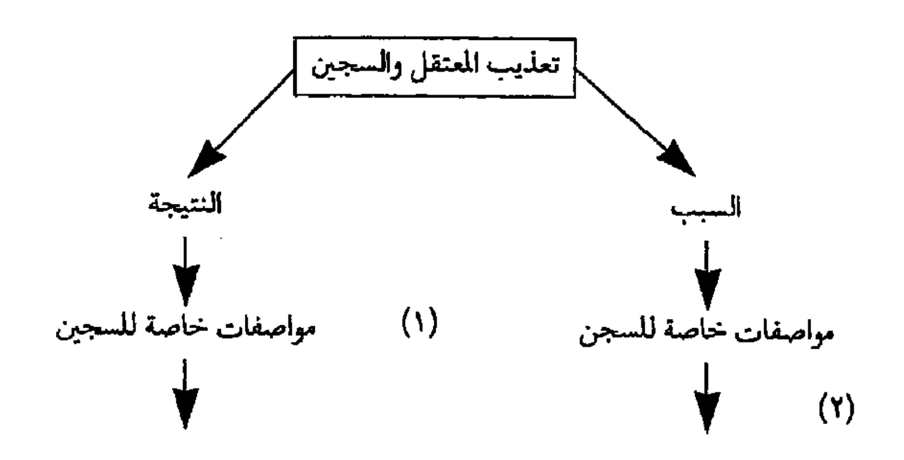
يظهر أن الجلاّدين يمعنون في تعذيب المعتقلين وإذلالهم ، وتزداد حدة الإهانة حين يكون المعتقل أنثى ، مما يعني أن التعذيب وسيلة والإذلال غاية ، فينعكس ذلك سلباً على نفسية المعتقل السياسي . إن هذا التأثير السلبي للتعذيب ومظاهر الإذلال المصاحبة له يُعبر عن الصورة السلبية للمؤسسة السجنية ، مما ينتج سجيناً بمواصفات جديدة . وهذا ما تبرزه الخطاطة التالية :

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٤١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٤٧ .



مواصفات خاصة للسجن (٢)	مواصفات خاصة للسجين (١)
- برودة الجدار وصدأ القضبان (ص ٧) . - السجن وحشة متوحشة (ص ٥٢) . - السجن جنون (ص ٥٢) . - نظام السجن وآلياته لا يمكن مواجهتها بالقناعة المذهبية والسياسية وبالنظرة التفاؤلية للمستقبل فقط (ص ٥٢) . - الزنزانة قدر مستعصي على الانكسار (ص ٥٤) . - السجن تشويه مضاعف وبطيء يقوضنا(ص ٥٨) . - السجن فقدان مستمر (ص ٦١) . - أيام السجن طبعاً متناسخة لا لون لها غير السواد (ص ٦٨) . - السجن حرقة وهم وغم ، السجن جدبٌ وعقم ويباب (ص ٧٠) . - إن السجن سجن مهما لمعوا وجهه . (ص ٧٩) . - الزنزانة لا تختلف في شيء عن القبور (ص ١٢٨) .	- ظهرت أعراض مرض المعدة من قروح وجروح(ص ٣١) . - / خالد/ لم يعد قادراً على الوقوف بشكل ثابت ، غدا كثير الاضطراب والارتعاش (ص ٣٣) . - إتلاف كل العمر بين القضبان ، الثمن الباهض مقابل حفنة أفكار (ص ٥٤) . - الإنسان يصدأ وراء القضبان (ص ٦٨) . - مناعتي تقلصت كثيراً بعد دخولي السجن (ص ٧٠) . - حين تكون معتقلا تطلب السلة فقط السلة بلا عنب (ص ٧٢) . - السجن هو أن تخرج أشلاء لا ناظم بينها (ص ٥٩) . - حاول موحى الانتحار مرتين (ص ٦٠) . - السّجن هدّنا والرميم لن يكون سهلا (ص ١٣٢) . - كيف لي أن أتحدث عن كل الانكسارات التي بداخلي (ص ١٨٢) .

(١ ، ٢) نرصد هذه المواصفات كما تُظهرها مرجعية النص الروائي المعروضة ، لذلك نثبت رقم الصفحة أمام كل شاهد نصي تجنبا لتضخيم الهوامش .

تخلق مواصفات السجن سجيناً مقهورا ، قهر ملؤه الإحساس ببداية تفتت الجسد مادياً فتغزوه الأمراض وتبدأ في تهديم مناعته ، وقهر ملؤه الشعور بتأنيب الضمير وانتقاد حاد للمواقف والأفكار الشخصية . يفضي هذا إلى الرغبة في وضع حد للذات وجودياً بصيغة بشعة (الانتحار) ، لأن السجين حوّله السجن – رغم صموده– إلى كائن خائر القوى ومنكسر الإرادة . لهذا فإن القهر الذي خضع له المعتقل السياسي ، أنثى كان أم ذكراً ، كانت غايته إسكات المعتقلين ، وليس الإقرار بحقوقهم المشروعة في الرأي والتعبير .

٢- المعتقل السياسي: صُمود بالداخل ودعم من الخارج

تُعبر بشاعة التعذيب الممارس على المعتقل السياسي عن رغبة في إخضاعه للاعتراف باقتراف «المحظور السياسي» المتجلي في تنظيم سياسي يُكِن العداء للدَّولة ، مما يتطلب تفكيك هذا النظام وتفتيته بتعذيب المنتمين إليه . بيد أن ما تُعبر عنه مرجعية النص الروائي «سيرة الرماد» هو صمود المعتقلين السياسيين ، وعدم اعترافهم وتمسكهم بإنكار التُّهم الموجهة إليهم ، باستثناء بعض الانهزاميين مثل «جماعة اللولبي» التي راسلت الجهات المسؤولة طالبة «العفو وانتظار قبوله ، ثم خروجهم من السجن»[(١)] ، فشعر باقي المعتقلين بالمهانة . لهذا فالمعتقل السياسي واجه جبروت السِّجن ، وقسوة السجانين وتسلطهم ، ومأساة التعذيب ، بالصمود والصبر . وهذا تعمق أكثر لما وجد المعتقلون سنداً كبيراً لهم من لدن أسرهم خارج السجن ، فاتخذت مظاهر المساندة عدة أشكال منها :

- الدفاع عن المعتقلين السياسيين أمام الهيئات المعنية بشكل مباشر أو غير مباشر بقضيتهم ، والتعريف بها في منابر إعلامية متنوعة ، بالرغم من التعسف الذي جوبهت به العائلات والعراقيل التي وُضعت في طريقهم : «عرفنا منهم المعركة التي خاضوها على هامش اعتقالنا وإضرابنا . كانت معركة فعلية دقوا خلالها الأبواب كلها من إدارة السجون ووزارة العدل وهيئات حقوقية وطنية وعربية ودولية ، والجرائد والأحزاب ؛ كما اعتصموا بالمساجد . . هل هذه العائلات التي كنا نخبئ عنها تجربتنا وتحركاتنا . . عائلات تشمخ كالسّرو»[(٢)] .

---

(١) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ١٢٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٨ .

- التضامن مع العائلة التي يتعرض أحد أبنائها المعتقلين «للتصفية» داخل المعتقل ، مما يخفف نسبيا من ألم الأسرة من جهة ، ويُدعم نفسيا المعتقلين في السجن من جهة ثانية : «حكت لنا للاعيشة كيف امتلأ البيت والزقاق على أم صمد مهداوي بالعائلات والأصدقاء من كل أنحاء البلاد ، بمجرد سماع خبر الاستشهاد . اندهش الجيران بالأمر حين أدركوا أن كل هذه المواكب التي تحج إلى هذا الزقاق من أجل صمد . . «إذن صمد كان نقيا» هكذا عبرت إحدى الجارات . .» (1) .
- الإكثار من زيارة المعتقلين بالسجن ، مما انعكس إيجابيا على نفسية المعتقلين الذين تأثروا بذلك الدعم المعنوي والنفسي : «كانت ليلى قد بدأت تواظب على زيارتي باستمرار بعدما كان العبء الأكبر مرميا على كاهل «لِّيمة» . . هكذا جاءتني ليلى إلى السجن وبدأت وحشته تتقلص نسبيا»(2) .
- جعل الحياة خارج السجن في متناول المعتقل فكراً وتصوراً ، كما تُعبر عنه رمزية الجرائد والكتب : «ليلى . . تأتيني محملة بالجرائد والجديد في مجال الإصدارات والمستجدات في الحياة السياسية»(3) .
- الرهان على تحسين وضع المعتقل عبر مقاربة إنكار الذات ، والعناية بالمعتقل كي يقاوم بشاعة السجن : «كلما تأملت ليلى ، رجاء ، نزهة ، سعاد ، أسية ، لجاة ، ربيعة . . . نساء يكدحن بكل قواهن من أجل أن نستمر نحن أحياء . .»(4) .
- التعاون بين الأسر للاعتناء بالسجين ولو فارق الحياة : «جاءت للاعيشة محمَّلَة بالكفن وأعشاب التحنيط وعود القماري وماء الزهر . . جاءت سعاد صحبة ربيعة محملتين بالخبز والتمر والتين المجفف والزيتون ، جاءوا بصدقة الميت في قفتين»(5) .
- إظهار مشاعر الحب والحنان والتعاطف مع السجين ، باعتبارها مشاعر كانت كامنة وغير ظاهرة ، فساهم الاعتقال والسجن في كشفها أواكتشافها : «الكل أحاطني بحب مضاعف ، سؤال أعمامي ، الجيران ، كل عائلتي ، كنت أتربع على عرش

---

(1) المرجع نفسه ، ص : 29 .

(2) المرجع نفسه ، ص : 35 .

(3) المرجع نفسه ، ص : 38 .

(4) المرجع نفسه ، ص : 43 .

(5) المرجع نفسه ، ص : 118 .

من حنان أسندني ، لا اعرف كيف لم أنتبه لعلاقتي بعائلتي إلا هنا /السجن/[1] ، «السّجن كشف لي الوجه الجميل والمضيء لعائلتي في ثنايا قلبي . هنا في وجداني ، لم يكن لي من قبل متسع للبحث فيه أو حتى للالتفات إلى ذلك بالرغم من أنه كان هنا حاضراً باستمرار»[2] .

إن مظاهر الدعم المختلفة التي جسدتها أُسر وعائلات المعتقلين تعبر عن رغبة قوية في إذكاء روح الصمود والمواجهة لدى المعتقلين ، فيغدو الدعم ، هنا ، مفتوحاً على الإيمان بوجاهة آراء وأفكار المعتقلين من جهة ، ومفتوحاً على التنديد بالخروقات المثيرة في حق المعتقلين السياسيين من جهة ثانية .

٣- جنس المعتقل: تباين الصوّر والتصورات

تقول الساردة «ليلى» ما يلي : «كلنا نشترك نحن النساء وأنتم /الرجال/ في السوط والكهرباء وتقطيع الأوصال ، لكننا . . لا نشترك في دم الحيض»[3] . يشير هذا القول إلى أن مأساة التعذيب لا تنشأ فقط من تنوع آلياته ، ولكن كذلك من الاختلاف الجنسي للمعتقل ، فرمزية «دم الحيض» تجعل عذاب المرأة والأنثى المعتقلة مضاعفاً وعميقاً ، ويُحيِّن رمزية الدونية كما يُعبر عنها المعتقد الشعبي . من هنا تبدو الصورة المرسومة عن المعتقل محكومة بالمفارقة كلما اختلف جنسه (ذكر # أنثى) وموقعه (داخل السجن أو خارجه) ؛ فهذا «الرجل» الشهم الشجاع المناضل وجب دعمه في محنته بالسجن ، ولا يهم كم سيسلخ داخله من سنوات ، بل المهم هو انتظار «المرأة» (الزوجة أو الأم أو الحبيبة . .) له . وتلك «المرأة» المناضلة التي كان جديرا بها أن «تبدأ رفيقةً وتنتهي رقيقةً . .» [4] ؛ أي تمارس السياسة المفضية إلى «القفص الذهبي» ، وليس السياسة المؤدية للركون وراء «قضبان الزنزانة» ، وإلا جَرّ عليها ذلك انتقادات متعددة بعضها ظاهر والبعض الآخر مضمر . من هنا يمكن القول إن جنس المعتقل السياسي يؤسس لمبدأ المفارقة في التصورات تجاهه ، وهو ما يحاول الجدول التالي توضيحه :

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٦٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٤٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٤ .

المقطع السـردي[1] الدال على «الرجل « (الذكـر) والسجن	رمزيته القيمية	المقطع السردي الدال على «المرأة» (الأنثى) والسجن	رمزيته القيمية
- كانت زيارة المُيمة أساسية لبقائي وغدت زياة ليلى القدر الذي يحسن شروط هذا البقاء . (ص٣٦) .	واجب البنوة (الأم) والعشق (ليلى) .	- هل بإمكان بوجمعة أو أي واحد منكم انتظار زوجته ، حبيبته وهي بالسجن كل هذه السنين المؤبدة . (ص٤٢) .	انتظار المرأة واجب وانتظار الرجل محتمل فقط .
- زوجة بوجمعة ، طلبت منه الطلاق ، بمجرد وصولنا للسجن وإصدار الأحكام في حقنا ، كان المؤبد من نصيبه . (ص٤٤) .	التنكر وأنانية الزوجة .	- وجود امرأة بالسجن هو خروج عن المألوف بالنسبة للمجتمع والعائلة . وهو مبرر كاف للتبرؤ منها . (ص٧٩) .	المرأة المعتقلة سُبَّة وشُبهة وعار وخرق للمألوف .
- كنا لا نزال نراهن هنا في قرارة أنفسنا على نساء يتقاسمن معاً العبء . . . امرأة تشدنا إلى ما رواء العتمة ، نوراً يشتغل داخل ظلمة السجن ، لا يهم أن تحترق الشمعة ، المهم أن تنير لنا السجن . . (ص٤١) .	أنانية المعتقل الذكر - الواجب الزوجي للزوجة .	- كيف لنا أن نحمّل كنزة هذا العبء للحفاظ على اسم الشهيد . . كنزة حين استشهد صمد مهداوي لم يتجاوز عمرها الأربع والعشرين سنة . (ص١٣١) .	المرأة مطالبة بالحفاظ على أخلاقيات الواجب- الموؤد ينفي الموجود .
هكذا تغيب ليلى ، فيصبح الحزن قرياً . (ص٦٨) .	غياب المرأة يضاعف ألم المعتقل .	- رجاء عكس نزهة تماماً . بمجرد أن أحست أن العلاقة بدأت تتحول إلى عبء على قلبها صرخت وانتفضت ، رجاء لم تعد ترى فؤاد إلا صدفة . (ص١٣٣) .	تمرد ووقاحة أنثوية وخروج عن القاعدة .

(١) سنحيل على المقطع من خلال إثبات رقم صفحته في الرواية أمامه دون إحالة على الهامش .

- قرر إسماعيل وقف علاقته بها /نزهة/ بعد عشر سنوات من انتظارها له وهو هنا بالمركزي . (ص١٣٢) .	منطق الرجولة + سلوك تدميري للأنثى .	- بدأ متردداً ، كان /محمد/ خائفا ، بل مقززاً من جسد قدّسه من قبل فجاء المخبرون وتبولوا عليه . (ص١٦٠) .	المرأة المعتقلة دنس وعار + لا لاختراق الملكية الخاصة (المرأة) .
- لحظتها فقط يقول /الرجل/ : أنت /المرأة/ لي أنا ، أنا فقط ، وبعدي الطوفان . (ص١٣٥) .	الأنانية المفرطة للرجل + تشيء المرأة .	- انفصلنا أنا ومحمد عن بعضنا بعد شهرين ونصف من إطلاق سراحي . . كنت أقطر حزنا . . (ص١٦١) .	ضرورة تجاوز المدنس .
		- خلال السنتين ، مدة الحكم الذي قضت به المحكمة ، لم يزرني محمد /الزوج /(ص١٦٣) .	ابتعاد عن العار والدنس .

يُظهر الجدول أن ارتباط «الرجل» بالسجن لا ينقص من رجولته ولا يدنسها ، بل يقويها ويعززها ، فيرتفع إلى مستوى «البطل» الذي يجدر بزوجته أن تنتظره ، ولو كان محكوماً بالمؤبد . بخلاف ذلك فإن اقتراف «المرأة» المحظور السياسي وولوجها السجن يجعل كل المداخل مفتوحة للتبرؤ منها والتنكر لها ، لأن كبوتها كبوة كائن خرق المؤسسات الاجتماعية ، وأهمها مؤسسة الزواج ، مما يتوجب معه تحمل الدنس الذي سيلحقها لوحدها ، أما الأسرة فتحاول تجنب العار بترك المعتقلة وحيدة في السجن دون أدنى التفاتة . وبالرغم من ذلك فإن هناك رجالاً (الآباء خاصة) أظهروا ما يكفي من الدعم الكبير «للمرأة» المعتقلة ، فكسروا بذلك ثقافة المَيْز التي تجعل المرأة دون مستوى اقتراف «المحظور السياسي» والدخول إلى عالم السجن برمزيته الدالة على التفوق «الذكوري» .

٤- السجن: تعدد آليات المواجهة

يكشف محكي رواية «سيرة الرماد» عن تعدد الآليات التي يتخذها المعتقلون والسجناء لمواجهة رتابة السجن وبشاعة الزنزانة ، خاصة وأن الكثير من المعتقلين وجدوا دعما من الخارج ، دعما أثمر صمودهم وقوّى معنوياتهم ، فعملوا على «ابتكار»

آليات متنوعة لمواجهة جبروت السجن وثقله القاهر، ومن أهمها ما يلي :

- شغل الذات بالحيوانات الطارئة على الزنزانة : فهذا «مولين اليزيدي» ينشغل «بالفأر»، بالرغم من خوفه المرضي منه في الماضي، فيضبط مواصفاته ثم يقترح له اسما : «كان وزنه لا يزيد عن أصغر زرزور، لونه الرمادي باهت كالتراب، عيناه كذرة ملح .. فمه، أنفه، نقطتان في نهاية سطر .. نعم سأسميك سلمان هيصة ولم لا؟»[1] . وذلك «موحى» يهتم بالقطط، فعمل على توشيح ذيل قطة بالحناء. وذاك «صلاح» يتغزل بالحمامة التي أطلق عليها اسم «بلقيس».

- الإضراب عن الطعام : باعتباره معركة نضالية غايتها الاحتجاج على «مسلسل الإهانات الذي لم ينته»[2] ، وتحقيق بعض المطالب البسيطة في ظل واقع السجن المرير.

- القراءة : سواء كانت قراءة حرة تفرضها الاختيارات الذاتية بمساعدة ودعم من الأسر، أم بتوجيه من رفاق السجن، خاصة بعد إنشاء لجنة لتدبير المرفق المعرفي داخل السجن (لجنة المكتبة)، حيث امتدت القراءة من الجرائد إلى الكتب «بدءاً من الكتب ذات الطبيعة النظرية ووصولاً إلى الشعر والرواية»[3] .

- الأنشطة الثقافية : وقد اتخذت شكل عروض تشرف عليها «لجنة العروض» التي «حددت الاثنين والسبت يومين لتقديم العروض : عرض ثقافي وعرض سياسي»[4] .

- التذكُّر : يتخذ التذكر مجالاً هاماً للخروج الافتراضي من جدران الزنزانة وضيق المكان، لأن «الرواية مهما قلَّص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائماً لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها»[5] . يتضح أن المعتقلين السياسيين يتذكرون ثلاثة أشياء هامة، الطفولة والعلاقات العاطفية والأداء السياسي للذات المعتقلة في علاقتها بتنظيمها السياسي أو بداية بُعدها عنه.

---

(١) المرجع نفسه، ص : ١٨- ١٩.

(٢) المرجع نفسه، ص : ٢٥.

(٣) المرجع نفسه، ص : ٨١.

(٤) المرجع نفسه، ص : ٣١- ٣٢.

(٥) د. حميد لحمداني، بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص : ٦٣.

لهذا يصير الماضي الطفولي بديلاً للحاضر الذي قيدت فيه الحرية : «القاؤنا في الممر غالباً ما يأخذ شكل استرجاع مكثف ومستمر لطفولتي ، لعلاقتنا قبل السجن ، لشغبي ، للأمكنة»[1] . إنه مقطع يبرز أن التذكر مُنصب أولاً على الماضي الطفولي ، وثانيا على العلاقة بالمرأة (ليلى) وبالسياسة ، وثالثا على التحرر والعنفوان والاندفاع دون قيود ، ورابعاً على الأماكن الحميمة .

- التأمل الفكري : باعتباره آلية فكرية تمكّن من الانخراط في عوالم نظرية ، فتدفع المعتقل إلى نسيان إكراهات الزنزانة . ويتمركز التأمل الفكري حول عدة عناصر وقضايا منها : أولا المرأة ، يقول السارد : «قد تغضب منك إلى حد الفجيعة ، لكن تحتضنها ، تطوق خصرها ، تلف عنقها ، تقبلها ، ستتفتت زبدا بين الذراعين»[2] . إنه تأمل مؤطر برمزية جنسية ، لأنه يختصر العلاقة الإيجابية في مستوى اِلْتقاء الأجساد . ثانيا السِّجن باعتباره مؤسسة تربي السجين بطريقة غير مباشرة ، لأنها مؤسسة تدفعه للتفكير مليّاً في الأشياء الإيجابية خارج السجن التي يحجبها فيض الحرية ؛ سواء كانت قيماً أم مواقف أم أفكاراً أم علاقات : «إن العلاقة لم تطرح بيننا بوضوح إلا هنا بالسجن ، ربما لأننا بعد كل هذا الفقدان الذي عشناه أصبحنا ننتبه لكل هذه الأشياء التي لم ننتبه لها ونحن نقبض عليها»[3] . ثالثا قضية «السياسي والنسائي» ، وهي قضية استأثرت بتأمل فكري كبير داخل الرواية ، لأنها امتدت لمساءلة علاقة المرأة بالتنظيم السياسي المحظور ، وبالمرفق السياسي ، وبالرؤية نحو «المرأة» التي تمارس السياسة الممنوعة . وقد وردت أكثر التأملات في ثنائية «السياسي والنسائي» على لسان شخصية «ليلى» : «لماذا لا تتجاوز محاسبة التنظيمات النسائية لارتباطها بإطارات سياسية؟ . لكن الأساس هو التساؤل عن مدى قدرتها على إفراز مناضلات نسائيات ، يمكن أن يعول عليهن في الدفع بحركة نسائية مطلبية ، مع التطير على أن تزاوج التجربة بين السياسي والنسائي يجب النظر إليه ، كمكسب إيجابي وليس العكس . خاصة وأننا نحن النساء لا نملك تجربة راسخة وممتدة في مجال التنظيم والممارسة

(١) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ٣٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٦٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٧٣ .

الجماعية»[1] . إنه التأمل المؤطر بجمالية الانتقاد المبطن للأحزاب السياسية والتنظيمات النسائية من جهة ، وبجمالية التوجيه صوب مقاربة ناجحة للسياسي والنسائي من جهة ثانية .

- الاستماع إلى هموم الآخرين : وقد جسدت هذه الآلية شخصية «ليلى» ، حينما كانت معتقلة في سجن «شكارم» في عَنْبَرٍ لمعتقلات الحق العام . ويُعبِّر استماعها ذلك عن رمزية مواجهة الوحدة من جهة ، وإبراز التميز الفكري عن غيرها من المعتقلات من جهة ثانية . هكذا استطاعت شخصية «ليلى» أن تنصت للسجينات اللواتي يشاركنها العنبر منهن : صفية «رئيسة عصابة» ، ونعومة «المرأة السادية بامتياز» ، ويامنة «رئيسة العشرة المنتجة للزرابي» ، وزبيدة «الغليظة» ، ومليكة «الحبلى من علاقة جنسية بأخيها» ، وحفيظة الهيبية التي تتفنن في الحكي .

- استنتاجات:

إن تصنيف مرجعيات النصوص الروائية المدروسة إلى أنماط نوعية ، ثم استخراج وعرض مختلف المكونات النّصية الدالة على خضوع البناء السردي للنص الروائي لهذه المرجعية أو تلك ، يفضي إلى استخلاص بعض النتائج كما يلي :

١- إن المرجعية النصية تختلف من نص روائي لآخر ، مما يجعلها مرجعية تنهض على مبدأ التميُّز النوعي عن غيرها ، وإن اشتركت معها في نفس المجال المرجعي العام . وهذا يدفع للقول إن مرجعية النص الروائي تتأسس سرديا على «المرجعية الجوهرية» التي تجعل المرجعية المعروضة في النص الروائي مدخلاً للتصنيف ضمن التاريخ أو الرحلة أو السجن ، ثم تنتج «المرجعية الجوهرية» متعلقاتها الخاصة التي تجعل النص الروائي قابلاً للتصنيف الخاص ضمن التصنيف العام . هكذا نجد مثلا أن المرجعية الرحلية الجماعية لها متعلقاتها الخاصة ، التي تمكنها من خلق تميزها داخل المرجعية الجوهرية العامة المتمثلة في المرجعية الرحلية .

٢- إن «المتعلقات المرجعية» هي التي تخلق التميُّز النوعي بين المرجعيات المعروضة في النصوص الروائية ؛ فالأساس التكويني للمرجعية الرحلية يتأسس على

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٥٢ .

متعلقات مرجعية هامة أساسها الحركة والتفاعل . في حين بناء المرجعية السجنية سرديا يقوم على الانغلاق الفضائي وتنوع المعاناة ، بيد أن التشكيل النصي للمرجعية التاريخية ينهض على التميُّز خلال صيرورة الزمن وسيرورته ، وعلى العبرة والإفادة .

٣- إن المكونات العرضية للمرجعية ، أو ما نصطلح عليه «بالمتعلقات المرجعية» يتم استخلاصها من العلامات النصية الدالة ، لأن المرجعية النصية لا تُعرض وفق جمالية الإظهار ، وإنما عبر جمالية الإخفاء . لذلك يبقى تفاعل القارئ مع مرجعية النص الروائي وعناصرها الظاهرة والخفية جزءا هاما من بناء مرجعية النص ، بعده تصنيفها ضمن مجال مرجعي ما .

٤- إن المرجعيات النصية التي تم تميّزها وتصنيفها تتمايز بطابعها التخييلي ، مادامت مرجعيات نصية تحاول «تمثل» مرجعية معينة ، وليس «نقلها» وفق مبدأ مرآوي ضيق .

إذا كان تصنيف المرجعيات النصية ، وتحديد أنماطها احتكم إلى معطيات نصية خالصة ، فما هي بعض الدلالات التي يمكن القبض عليها أثناء تأويل هذه المرجعية النصية المعروضة في النصوص الروائية في ضوء معطيات سياقية؟ إن الإجابة عن هذا التساؤل ستتم في المحور الثاني من هذا الفصل .

ثانيا: تأويل مرجعيات النصوص الروائية: دلالات وأبعاد

تعرض النصوص الروائية المدروسة مرجعياتها التخييلية المختلفة وفق بناء سردي يقوم على تعدد دلالي يفصح عنه كل محكي روائي ، مما يعني أن المرجعية المعروضة في النص الروائي ذات طابع احتمالي ، لأنها مفتوحة على دلالات احتمالية وليس مرجعيات واقعية . من هنا تحتمل المرجعية النصية أنساقاً تخييلية متنوعة ، وكل نسق يحتمل دلالات متنوعة تعد إجابة عن الإشكالات والأسئلة التي يطرح المحكي الروائي ، لأن «الكتابة الأدبية ، بما تتوسل به من أدوات التعبير الرمزية والإيحائية لا تقطع في الغالب برأي محدد يلزم الكاتب وإنما تكتفي بطرح الأسئلة وإثارة الإشكاليات والدعوة إلى التفكير فيها»[1] . لهذا فإن المرجعيات الرحلية والتاريخية والسجنية تطرح إشكالات بمواصفات جمالية ، فتفتح بذلك التفكير في مدلولات رمزية مختلفة كما يبرزها فعل التأويل .

١- المرجعية الرحلية: أفق الصيرورة

تستدعي المرجعية الرحلية المعروضة في النصين الروائيين «الإمام» و«رحلة خارج الطريق السيار» مقولتين رمزيتين متلازمتين : الأولى دالة على الامتداد باعتبار الرحلة مساراً ممتداً في الجغرافيات الضيقة أو المتسعة ، والثانية دالة على التحول ولو كان معنوياً يحصل لدى «الرحالة» رمزيا وفكريا ، فيصير ملازماً له في كينونته ووجوده . لهذا فالمقولة الرمزية الأولى (الامتداد) تعبِّر عن سيرورة حركية ، والثانية (التحول) عن صيرورة تنموية . ويمكن القول إن «السيرورة» التي تعبِّر عنها المرجعية الرحلية النصية تكشف قلقا وبحثا وإرادة للانطلاق والتحرر ، أما الصيرورة فتصير رمزاً لطموح بديل لعالم يتحول باستمرار . فما هي الدلالات الرمزية التي يمكن بناؤها من ثنائية السيرورة والصيرورة المؤطرة للمرجعية الرحلية؟ تجدر الإشارة إلى أن الإجابة عن هذا التساؤل ستتم عبر التأويل الذي ينطلق من «قراءة ماكرة ليست غايتها أن تفرض معنى محدداً على النص ، بل ستقترحه عليه»[2] ، انطلاقا من الفراغات والعلامات التي تسمح بذلك المعنى .

---

(١) د . حميد لحمداني ، تأويل القصة القصيرة ، مرجع مذكور ، ص : ٤٠ .

(٢) د . حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، مرجع مذكور ، ص : ٩١ .

١-١- المرجعية الرحلية الفردية: النموذجية السياسية:

كشف محكي رواية «الإمام» لكمال الخمليشي عن رحلة «أسفو» الممتدة من المغرب إلى المشرق (العراق) مروراً بالأندلس ، فكان المسار طويلا غايته الظاهرة دينية وتعليمية ، وهدفه المضمر الاستعداد لامتلاك السلطة والقيادة السياسية ، مما يعني أن صيرورة الرحلة والتحولات المصاحبة لها ذات أفق إنتاجي ؛ ونقصد به إنتاج «ذات» نصية رمزية بمواصفات نموذجية . من هنا تصير شخصية «أسفو» رمزا لكل كائن إنساني باحث عن بناء ذاته في مجتمع مليء بمظاهر الخرق القيمي والمجتمعي والثقافي والديني . . ، ثم جعل البناء الفكري والروحي (الديني) والسياسي مدخلاً هاماً لتغيير الوضع المجتمعي المترهل والمتلاشي والمنهار . هكذا ترمز الرحلة الفردية للبناء النموذجي للشخصية ، قصد التحول من شخصية «عادية» إلى شخصية «خارقة» ونموذجية ، فما هي العناصر المساهمة في بناء الشخصية كما تعبِّر عنها رمزيا العلامات النصية؟ وما هو مُنتهى الشخصية المبنية بمواصفات خاصة في مسارها الرحلي؟

يمكن الإجابة عن السؤال الثاني بما يلي : إن رمزية منتهى شخصية «أسفو» في مسارها الرحلي ترتبط بالحقل السياسي ، أي أن «أسفو» يحيلنا رمزيا على الشخصية التي تخوض مساراً طويلا ومعقدا ومليئاً بالعراقيل كي تصبح فاعلة سياسياً ، باعتبارها فعالية تتجاوز المشاركة والانخراط إلى البناء والفعل والتغيير . إنه أمر يقتضي شروطا خاصة وجب توفرها في الرجل السياسي الطامح للتحول من كائن منفعل إلى فاعل حقيقي مجسدا رمزية النموذج القابل للاحتذاء ، وهي الشروط التي تعبِّر عنه رمزياً العناصر التي تعد إجابة عن السؤال الأول ، وهي كالتالي :

- جغرافية العبور : ينطوي عبور جغرافيات متعددة من لدن شخصية «أسفو» على رمزية التفاعل الحضاري ، فيصير متخيل العبور الجغرافي دالاً على رمزية الاكتشاف خارج النزعة الانتقاصية من جهة ، ودالاً على رمزية كشف الخصائص المميزة «للذات» العابرة ثقافيا واجتماعيا وسلوكيا وفكريا من جهة ثانية . إن ذلك يستتبعه انفتاح المرجعية الرحلية الفردية على رمزية الانتقال من عوالم الفراغ المعرفي للشخصية إلى عوالم الامتلاء المعرفي ، مما يقوي الشخصية ويعمق وعيها بالخصائص الحضارية والعمرانية والثقافية والاجتماعية ، لأن «الفرد ، كبنية نفسية مثلا ، يكتسب فرديته عبر تطوير قدراته»[1] . وكأن المدلول المضمر داخل

(١) هـ . ج . غادامير ، الحقيقة والمنهج ، مرجع مذكور ، ص : ٣١٩ .

الرواية – بناء على جغرافية العبور– يشير إلى أن «رجل السياسة» المحنَّك هو من حصل له الوعي الكبير بخصوصيات الجغرافية المحلية والجغرافيات الخارجية، سواء نظريا أم عملياً.

– الفردانية والقيادة في العبور: يمكن القول إن رفاق «أسفو» في بعض مراحل رحلته ذهابا (إلى حدود الأندلس) وإيابا (بدءاً من تونس) لم يرتقوا إلى مستوى النِّدية، فبقيت شخصية «أسفو» مفتوحة على رمزية مزدوجة: الفردانية والقيادة.

إن الرمزية الأولى (الفردانية) تكشف قوة وعظمة الشخصية التي تعْبر الجغرافيات دون ضعف أو رغبة في الاحتماء بالآخرين. لقد كانت لحظات المأساة (مثلا تعرض «أسفو» للأسر في مدينة بَالِرْم شمال جزيرة صقلية) مجالاً لاختبار القوة الفردية، سواء ذات الأساس الاجتماعي كما تُعبر عنها رمزية الصَّداقة مثلا: «كيف سأتخذك عبداً وأنت على هذه العلاقة الحميمة مع أعز أصدقائي في مراكش»[1]، أم ذات الأساس الميتافيزيقي كما توحي به رمزية «المسكوك النحاسي» الذي سهّل نجاة «أسفو» من «الحبس» الذي وضعه فيه أمير قرطبة. هكذا بمجرد حك «المسكوك» برز أمام «أسفو» شيخ مهيب وغريب أدخله تحت عباءته: «دخل أسفو تحت العباءة، وما هي إلا لحظات كلمح البصر حتى وجد نفسه ممداً فوق سريره في دار غانية، فنصحه الشيخ بمغادرة قرطبة..»[2].

أما الرمزية الثانية (القيادة) فتعبّر عن اختبار الذات وتعويدها على «القيادة» مهما كانت طبيعة الجماعة التي تقودها. لهذا صارت شخصية «أسفو» رمزاً دالا على أن القيادة السياسية تتطلب مراسا ودربة، وصبرا على الشدائد، وتبصُّراً ورؤية استراتيجية، وصلابة في تدبير «فن الممكن». إن ذلك ينتج شخصية نموذجية ومثالية قوامها التأسيس الحقيقي لسياسة هادفة وجماعية تحارب كل تصوّر أناني، وهو ما تعبر عنه رمزية موت القائد «أسفو» قبل تسلُّمه الحكم: «لما توفي المهدي [أسفو] تشوف كل واحد من أصحابه العشرة إلى الخلافة بعده،.. فتنافسوا في ذلك.. وخافوا على أنفسهم النفاق وأن تفسد نياتهم وتتفرق جماعتهم، فاتفقوا على خلافة عبد المؤمن»[3].

---

(١) كمال الخمليشي، الإمام، ص: ١٢٠.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٢٠٩.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٢٧٨.

يبدو أن رمزية محكي المرجعية الفردية ممتدة زمنياً في الحاضر الخارج نصي، الذي يصطلح عليه «غادامير» بـ «المعاصرة» باعتبارها «منتمية لوجود العمل الفنّي، فهي تشكل جوهر «الحضور»»[1] . هكذا تغدو رمزية المعاصرة ذات أساس تنبيهي؛ حيث دفعت الأسئلة المطروحة على شخصية «أسفو» لتكوين الذات ،وإعطائها مشروعية فكرية ودينية لتحقيق نموذجية سياسية على مستوى القيادة . وكأن تلك أسئلة ظلت مواجهة بأجوبة مُؤجلة ، لأن الصيرورة السياسية تتأسس على القوة والضعف في صيغة متناوبة . وهذا يعني أن الظرفية الراهنة تنفتح رمزيا عل دلالتين : دلالة الغياب ونقصد بها غياب نموذجية سياسية تضاهي نموذجية «أسفو» بامتلائه الروحي والفكري ، ودلالة الحاجة باعتبارها متولدة من الدلالة السابقة ؛ أي الحاجة إلى نموذج سياسي يماثل شخصية «أسفو» في كل امتداداتها المتميزة .

وبهذا ينطوي محكي رواية «الإمام» على جمالية الامتداد بين زمن الماضي المؤطر للأحداث ، وزمن الحاضر والمستقبل المدعوم بالعمق الدلالي لتلك الأحداث ، لأن «واقع سيميائية القراءة /المتعددة/ في طابعها المشروط لتأويل الفهم يمنحنا المقدرة على إضاءة «المعهود» والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر في ضوء ما يقتضيه «الراهن» للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية»[2] .

١ - ٢ - المرجعية الرحلية الجماعية: المواكبة الحضارية

يمكن القول إن رمزية محكي رواية «رحلة خارج الطريق السيار» لحميد لحمداني يؤطرها امتداد مزدوج : الأول امتداد المسار (طريق خارج الطريق السيار) ، والثاني امتداد مجتمعي (رحلة جماعية عبر الحافلة) ، مما يعني أن المرجعية الرحلية الجماعية في النص الروائي تكثف وضعاً وغاية رمزية . إن الوضع الرمزي يتمثل في دلالة التناقض بين الحداثة (رمزية الطريق السيار) والتخلف (رمزية الطريق الموازي للطريق السيار) ، أما الغاية الرمزية التي تنشدها شخصيات الرحلة فتتجلى في دلالة كشف الخلل ، ومقاربته بمدخل جماعي وليس بمقترحات فردية . من هنا فالمرجعية الرحلية

---

(١) هـ ج . غادامير ، الحقيقة والمنهج ، مرجع مذكور ، ص : ٢٠٣ .

(٢) عبد القادر فيدوح ، النص المتعدد ولا نهائية التأويل ، ثقافات (مجلة) ، جامعة البحرين ، العدد ١٨ ، ٢٠٠٦ ، ص : ٢٨ .

الجماعية تنطوي على رمزية التغيير الذي يمكن نعته «بالتغيير المُرَكَّب» ؛ أي تغيير لا ينظر إلى المجتمع المفترض والمحتمل بمنظور تجزئي ، لأن الخيال الإنساني قد يتخذ «الناقلة» رمزاً لجل الفرقاء الاجتماعيين من جهة ، و«الطريق» رمزاً لمسار إنساني ممتد ومفتوح على تحولات شتى في جميع الميادين من جهة ثانية . من هنا سنستجلي رموز محكي الرواية «رحلة خارج الطريق السيار» من خلال عنصرين نصيين هامين :

- الطريق السيار: بين الرحلة خارجه وداخله:

يتجلى «الطريق» في محكي رواية «رحلة خارج الطريق السيار» في مستويين مفارقين : مستوى القوة المنفتح على رمزية التقدم والتطور (الطريق السيار) لكن حضوره النّصي محكوم بالغياب ، لأن «الرحلة» تتم خارجه . أما مستوى الضعف فيتصل نَصّيا برمزية التخلف والانحدار (الطريق المترب) ، وهو طريق طاغ في حضوره النصي ؛ حيث تتم «الرحلة» داخله ، ثم تنتهي بفاجعة انفجار الناقلة قبل وصولها نقطة النهاية وإحراق الحقول الزراعية المحيطة بمكان الانفجار . من هنا فإن الرحلة «خارج الطريق السيار» المفتوحة على القلق والألم والمختومة بالخراب والاحتراق تتموقع رمزياً بوصفها عالما موازيا لمجتمع محتمل يرمز ويدل على السير صوب الهاوية والضياع ، لأن الاحتراق يغدو رمزاً للمأساة الإنسانية ، فتصير «الرحلة» علامة نصية دالة على ضرورة البحث المفضي لتجاوز الدمار الممكن خارج طريق الأمان (الطريق السيار) ، لأن «الحياة رغم كل شيء جديرة بأن تُعاش»[1] .

تنفتح المرجعية الرحلية الجماعية على رمزية الكارثة ؛ لأنها تجعل العلامات النّصية مرتبطة بسياق رمزي قوامه الإحساس بالحزن على حالة مجتمع محتمل يسير القهقرى ، بيد أن مجتمعاً موازياً له يتّجه صوب أفق حداثي أساسه التطور كما تعبِّر عنه رمزية «الطريق السيار» . إن الوضعية الكارثية لعالم يتحرك خارج «النمو والتطور» جعلت المرجعية الرحلية الجماعية في الرواية تؤسس رمزياً لجمالية الفضح والتوجيه ؛ في الجمالية الأولى (الفضح) تبدو المرجعية النصية دالة على الخراب المرتقب والموت الرمزي لكائنات بشرية تتحرك داخل مجتمع إنساني على إيقاع معاداة ثقافة التطور والسمو ، فتظل كائنات رهينة ثقافة الانحطاط كما تعبر عنها رمزية «الحُفر» و«الطريق

---

(١) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٢٧ .

المغبر» : « . . وترتطم العجلة اليسرى بحافة الحفرة وتعقبها ارتطام من الخلف ، وتعود الناقلة إلى زحفها على الطريق المغبر»[1] ، مما يدفع بهذا المجتمع الإنساني إلى الخروج من دائرة «التاريخ» الحداثي المتطور . أما في الجمالية الثانية (التوجيه) فتصير العلامات النصية الرحلية معبِّرة عن توجيه قائم على الانتقاد ؛ أولاً انتقاد عالم إنساني متخلف تُطوِّق الهشاشة بنيته التحتية والفوقية ، مما يجعله مُعرّضا لمأساة التيه والزوال ، لأنه عالم صار مسكونا بموت رمزي (انفجار الناقلة ، احتراق الحقول الزراعية ، الطريق المترب والمغبر . .) . إن هذا يقتضي ثانيا التوجيه متمثلا في دلالة تفعيل كل الآليات لمواجهة رموز الارتكاس والتهديم والانهيار ، ببناء عالم جديد وحديث يواكب التقدم والتطور داخل «الطريق السيار» وليس خارجه : « . . ألا تلاحظ أن البلاد أخذت تتطور وأننا دخلنا عصر الطريق السيار»[2] .

- الناقلة المهترئة:

يمكن القول إن «الناقلة» في رواية «رحلة خارج الطريق السيار» تعد معادلاً رمزياً للمشترك الإنساني ؛ لأن الشخصيات المختلفة التي تركب الناقلة في رحلة جماعية تعبِّر عن رمزية التنوع والاختلاف من جهة ، ورمزية التفاعل والتآلف من جهة ثانية . وبذلك تصير «الناقلة المهترئة» عالماً رامزاً لمجتمع إنساني يَنْصُر البحث عن البديل (الرحلة) ، فيتخلص أفراد هذا المجتمع المحتمل من «حِسّهم الفردي» قصد تبني «الحس المشترك» ، لأن «الحس المشترك هو عنصر من عناصر الوجود الاجتماعي والأخلاقي»[3] .

هكذا تصير رمزية «الناقلة» في المرجعية النَّصية لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» معبرة عن تعدد الأنساق ، بدءاً بنسق فكري قوامه تأرجح الشخصيات بين المواجهة والاضمحلال ، التطور أو التخلف ، التقدم أو التطور . إلخ . مروراً بنسق أخلاقي تبدو فيه الشخصيات مسكونة بالخداع والأنانية المفرطة والمطامع الخاصة . وصولاً إلى نسق نفسي أساسه قلق الشخصيات ، وإحساسها بالقنوط واليأس والانتظار حد الاختناق . وانتهاء بنسق اجتماعي مركزه التباين والتمايز الطبقي المقيت .

---

(1) المرجع نفسه ، ص : ١٦ .

(2) المرجع نفسه ، ص : ٣٩ .

(3) غادامير ، الحقيقة والمنهج ، مرجع مذكور ، ص : ٨٦ .

لهذا تصير «الناقلة المهترئة» رمزاً لمجتمع إنساني مطلق في الزمان والمكان باحث (رمزية الرحلة) عن سُبل التطور، ومُنطلِق إلى وضع أفضل من وضع المأساة، خاصة إذا اعتبرنا «الناقلة المهترئة» رمزاً لعالم إنساني مليء بإكراهات التخلف. وإذا أخذنا بعين الاعتبار النهاية المأساوية للناقلة (الانفجار)، وما سبق ذلك من «إصلاح لأعطاب» مختلفة، أمكننا القول إن المرجعية الرحلية للنص تبني عالماً رمزياً قوامه التأمل في المجتمعات التي لا تراهن على الحداثة الشمولية باعتبارها بديلاً حقيقياً لأي أسلوب ترقيعي لا ينتج غير التخلف والارتكاس: «الخروج من التخلف لا يحدث إلا بالتفكير الهادئ والتفاؤل والحوار مع الآخرين، دون إغفال المبادرات الفردية الخلاقة»[1]. إن هذا يفيد أن الانتقال من التخلف ومُساءلته يمر رمزيا عبر رصد كيفية تجاوزه، فيتِمُّ الحسم الكلي مع مظاهر التقهقر المختلفة، وبناء بديل للمهترئ والمتهدم. وهذا يعني أن الصيغ الترقيعية (رمزية إصلاح أعطاب الناقلة) غير مُجدية، لأنها مجرد ردِّ فعل لا عقلاني على إشكال مركَّب (رمزية الناقلة) يتطلب حلاً عقلانيا، باعتباره الكفيل بمواجهة الرداءة والتخلف والفوضى والمأساة. إلخ. هكذا تصير «الناقلة المهترئة» رمزاً لجماعة إنسانية انفتح فعلها وحركتها على الفاجعة؛ جماعة ممتدة معبِّرة عن «عالم الحياة»، لأن «عالم الحياة هو دائما عالم يضم الكائن والناس الآخرين كذلك، إنه عالم الأشخاص»[2].

وإذا كانت مرجعية الرواية تعبِّر عن «عالمٍ إنساني» كوني يميل في عمقه صوب الانخراط في الحداثة، وإن كان في ظاهره يشخِّص التخلف، فإن البناء الفني للرواية عبّر عن هذا الملمح التطوري بشكل دال ومُعبر، فتصير الرغبة في التطور والرحيل «داخل الطريق السيار» موازية لرمزية التحديث التي يعبر عنها البناء التقني والفني للرواية. وبمعنى آخر إذا كانت رمزية «الناقلة المهترئة» تعبِّر عن مأساة مجتمع إنساني مليء بأملِ الحركة داخل «ناقلة جديدة»، فإن تقنية «التقطيع المونتاجي»[3] تعبِّر

(١) حميد لحمداني، رحلة خارج الطريق السيار، ص: ٣٥.

(٢) غادامير، الحقيقة والمنهج، مرجع مذكور، ص: ٣٤٦.

(٣) لقد اعتبرت لجنة تحكيم جائزة الملك عبد الله الثاني التي فازت بها رواية «رحلة خارج الطريق السيار» (٢٠٠٢) أن «التقطيع المونتاجي» (إضافة إلى عناصر أخرى هامة) من أهم التقنيات التي أفلح المؤلف في الإفادة منها. انظر: ملحقات على هامش النص الروائي، ضمن رحلة خارج الطريق السيار، ص: ١٢٢.

رمزياً عن الاستجابة الفنية نصياً وفعلياً لآفاق التحديث المجتمعي ، مادامت تقنية التقطيع المونتاجي من أهم التقنيات الدالة على حداثة إبداعية روائية . وبالتالي فإذا كانت مرجعية رواية «رحلة خارج الطريق السيار» تندرج رمزياً ضمن الجمالية التراجيدية ، فإنها تنفتح رمزياً على جمالية الأمل في التغيير من جهة ، لأنه إذا كانت «كل الأشياء الجميلة تحث بقوة على الحياة ، فكذلك يفعل كتاب جيد كتب ضد الحياة»[١] ، وعلى جمالية البناء الفني الحداثي من جهة ثانية . يعد هذا استجابة فنية لجمالية التحديث التي تتمرد على الحكاية ذات النمط الخطي ، بما يعني أن البناء الفني لمرجعية الرواية يعبر عن رمزية الرغبة في التطور لكن بمنظور جمالي ، لأن «كل جوانب الوجود التي تكتشفها الرواية ، إنما تكتشفها بوصفها جمالاً»[٢] .

٢- المرجعية التاريخية: أفق العِبرة

إذا كانت الرواية «تضع الحكاية في /قلب/ تاريخ ما»[٣] ، فإنها /الرواية/ تعيد إنتاج التاريخ وفق جمالية التحريف ، لذلك «يكون التاريخ المحكي متخيلاً»[٤] ، فيتحرر هذا التاريخ من جوهر دلالي أو سكونية رمزية . من هنا فإن المرجعية التاريخية للنصين الروائيين «العلامة» و«شجيرة حناء وقمر» تنفتح على دلالات متولّدة عن مقولتين رمزيتين : الحالة والعِبرة .

إن رمزية الحالة دالة على التقاط النص الروائي تاريخا ماضيا متميزاً بخصائصه النوعية والخاصة ، بما يجعل منه تاريخا يستدعي حالة الماضي ووضعيته . أما رمزية العبرة[٥] فدالة على أن التاريخ المحكي في النص الروائي محكوم بغائية مضمرة ؛

---

(١) فريدريك نيتشه ، إنسان مفرط في إنسانيته (كتاب العقول الحرة *II*) ترجمة : محمد الناجي ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص : ١٤ .

(٢) ميلان كونديرا ، فن الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٩٠ .

(3) R. Biurneuf / R.Ouellet, L'univers du roman, op, p: 29.

(4) Ibid, p:30.

(٥) ورد في رواية «العلامة» على لسان شخصية «ابن خلدون» : «أمُّ العِلل في تعطل العبرة وتراكم الأزمنة اللا مجدي» (ص :٧٠) .

حيث تنفك سلطة «الماضي» لتبني تاريخاً رمزياً حاضراً . وهذا يعني أن رمزية الحالة تتعالق دلاليا مع رمزية العبرة في تعالق سببي ، فترصد المرجعية التاريخية المعروضة في النص الروائي وضعية وحالة تاريخية ماضوية ، بيد أنها مفتوحة على دلالات متعددة تستدعيها رمزية العبرة المعاصرة ، فتصير العبرة نتيجة والحالة سبباً . فما هي الأبعاد المنبثقة من رمزية الحالة التي تُعبر عنها المرجعية التاريخية للنصين الروائيين «العلاّمة» و«شجيرة حناء وقمر»؟ وما هي الدلالات المتولدة عن رمزية المرجعية النصية للروايتين معا؟

٢-١- المرجعية التاريخية الخاصة: العالِم والعالَم

تمركز محكي رواية «العلامة» لبنسالم حميش حول شخصية «ابن خلدون» في امتدادها الثلاثي المستويات : المعرفي والسياسي والاجتماعي . وهذا ما شدّ المرجعية التاريخية النَّصية إلى رمزية «العالِم» (العلاّمة) والعالَم المحيط به من زاوية العموم عبر الفعل السياسي ، وزاوية الخصوص عبر المحيط الاجتماعي ، فتصير شخصية «ابن خلدون» النَّصية رمزاً لكل مُفكر وعالم فذّ منخرط في تدبير الشأن السياسي من منظور معرفي ، ومُهتم بشأنه الأسري الخاص ومُلتزم بشروط وجوده . لذلك تتمركز المرجعية التاريخية نصياً وفنياً على الشخصية العالمة بامتداداتها المتنوعة ، فيغدو تاريخ «الذات النصية» عبارة عن «تجربة معرفية»[1] يتداخل فيها الفكري والسياسي والمجتمعي ، فما هي العناصر الدالة على وضعية وحالة هذه التجربة المعرفية؟ وما هي الدلالات الرمزية المنبثقة من العِبرة المتولّد من تلك التجربة؟ .

- العَالِمُ (العلاّمة) المواكب والنشيط : تتجلى معالم المواكبة والنشاط عند العلاّمة «ابن خلدون» في عنصرين رمزيين اثنين : التأليف والتدريس . تنطوي الرمزية الأولى (التأليف) على التحقق الفعلي لكينونة العالِم ، لأن استمرارية التأليف العلمي جزء هام من تشييد هويّة العالِم . هكذا تعبّر هذه الرمزية عن ديومة الفعل المعرفي لدى كل «علاّمة» باعتبار ذلك حالة ، وتدلُّ على ضرورة الاقتداء بالعالِم الفذ في بناء مسار حياتي يكون العلم أساسه ، كي تكون مقاربة قضايا العالَم بمداخل عقلانية وعلمية باعتبار ذلك عبرة . خاصة إذا كان العالِم المقتدَى به صاحب مشروع علمي ، ومنهجية في البحث ،

---

(١) عبد الله العروي ، مفهوم التاريخ ، مرجع مذكور ، ص : ٤٥ .

وصرامة في الإنتاج الفكري : «اعتزلت في مكتبي ، وأخذت أحدد الأسبقيات في قراءتي ، وأرتب الأمور في ذهني ، عساني أتابع تحرير الفصل في المماليك من كتاب العبر ، وكذلك سيرتي الموسومة التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا»[1] .

وتنبني الرمزية الثانية (التدريس) على جمالية التفاعل بين العالِم وطالب العلم من زاوية إفادة الأول للثاني ، فتتعمّق رمزية القُدوة ، لأن العالِم يصير كائناً إنسانيا يفيد بعلمه الآخرين ، ويُعلمهم ويربيهم على سَعَةِ صدر العالِم ، ورحابة فكره في تربية طُلاَّبه . لهذا تقترن رمزية سلطة «العلاّمة» بسَعَة العلم ، وحُسن التعليم والتربية : «تَعْلم يا حمو أنّي درست في أُمّهات الجوامع والمدارس في الزيتونة والقرويين والعبّاد والحمراء والأزهر والقمحيَّة واليوم في البرقوقيّة . فكنت لا أنهي درساً إلا / لاحظتني بالتّجلَّة والوقار العيون ، واستشعرت أهليتي للمناصب القلوب ، وأخلص النَّجيَّ في ذلك الخاصّة والجمهور/»[2] .

– العالِمُ الحاكم والديبلوماسي : تبرز معالم رمزية العالِم الحاكم في شخصية «ابن خلدون» أثناء ممارسته القضاء ؛ وهي مهنة تحيل رمزيا على الانخراط في دواليب دولة ما ، والبث في قضايا المتخاصمين عبر مؤسسة القضاء . وتنفتح رمزية ممارسة العالِم للقضاء على اعتراف ضمني بقدرة العالِم على تدبير شأن القضاء عبر مدخل العدل ، وعلى انتصار العالِم القاضي لسلطة الحق والواجب والمسؤولية . إن هذا يُولّد الرغبة لدى خصوم العُلماء في إبعادهم عن المؤسسات التي ترتقي بحس الحق والعدل والمساواة ، وهو ما تظهره رمزية العزل المتكررة لشخصية «ابن خلدون» من منصب القضاء (خمس مرات) .

وتظهر رمزية العالِم الديبلوماسي في ارتباط شخصية «ابن خلدون» بالمؤسسة الحاكمة من جهة ، وتكليفه من لدن هذه المؤسسة بمهام سياسية خارجية من جهة ثانية . إن الدلالات الرمزية المرتبطة بالعنصر الأول تُعبّر عن تضايق العالِم من عالَم السياسة بأبعادها السلبية : «أمّا العالِم الداخل في أسواق الملوك ، رغم أنفه أحيانا ، فهو كمن يمشي على الجمر»[3] . إن رمزية الجمر دالّةٌ على التعارض القائم بين العلم

(١) بنسالم حميش ، العلاّمة ، ص : ١٥٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٧٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٨٨ .

والسياسة ؛ لأن العالِم مُسالم وموضوعي ومتخلق ، في حين السياسي مصارع ومخادع . أما الدلالات الرمزية المتصلة بممارسة العالِم مهام سياسة خارجية يُعبر عنها نصيًا مفاوضة «ابن خلدون» الطاغية «تيمور» ، فيمكن تحديد بعضها في :

- القدرة التفاوضية العالية التي يمكن أن يمتلكها العالِم المتمرس .
- الإلمام القوي «بالتاريخ» المنصرم يُمكّن من التّبصُّر في «التاريخ» الحاضر والقادم .
- الوضع الاعتباري للعالم يجعله محطًّ تقدير حتى من لدن خصومه السياسيين .
- العالِم الاجتماعي : تبدو الرمزية الاجتماعية المتصلة بشخصية العالِم مقترنة نصيًا بحُبّ «ابن خلدون» ، وزواجه من «أم البنين» بعد وفاة جميع أفراد أسرته سابقاً في حادث غرق . وهذا دليل رمزي على أن العالِم قد لا يكون مكتفياً بذاته ، فيصير اجتماعيا من باب الضرورة ، مما يدفعه لتأسيس أسرة نووية تكون منطلق اجتماعه . من هنا يكون الاستقرار الأسري مصدراً للراحة النفسية للعالِم ، خاصة إذا كان مدخل هذه الأسرة الحب والاحترام : « . . هذه العجائب . . لا ريب عندي أن مديرتها امرأة : هي رافعة الغطاء ، هي المهماز المفجر والفيض كله والعطاء . ولولاها لبقيت نفسي حاملة لشارات الانتكاس والحداد ، لبقيت رغائبي وحقوقي في الحياة طَيَّ الضمور والكبت»(١) . بيد أن العالِم حينما تستغرقه أمور السياسة فيهمل أسرته فإنه يصير منفتحاً على عالمٍ يحمل إشارة رمزية مفادها النهاية التراجيدية التي تتربص به ، فينتهي محروماً من دفء الأسرة ، ويعاوده القلق والتيه ، وتتضاعف مأساته ، وهو ما تحيل عليه رمزية نهاية شخصية «ابن خلدون» وحيداً وموته منفرداً .

٢-٢- المرجعية التاريخية العامة: السلطة والمجتمع

انسجاماً مع قولة «د .حميد لحمداني» التالية : «الرواية العربية لم تعد تبحث في الواقع فحسب ، بل جعلت من أولوياتها أيضاً أن تبحث في المحتمل ، والممكن والنسبي ، والمستحيل»(٢) ، أمكننا القول إن المرجعية التاريخية العامة المعروضة في رواية «شجيرة حناء وقمر» لأحمد التوفيق تنفتح على رمزية المحتمل والمضمر

---

(١) بنسالم حميش ، العلاّمة ، ص : ١٣٣ .

(٢) د . حميد لحمداني ، الرواية العربية بين الواقع والمحتمل ، مرجع مذكور ، ص : ١٤٤ .

والغائب ؛ خاصة وأن محكي الرواية يبتعد عن أي تاريخ مرجعي ممكن ، ويتقرب من التاريخ الذي «يدور حول الوجود الإنساني ويلقي ضوءاً عليه وعلى إمكاناته غير المتوقعة التي لا تتحقق وتظل غير مرئية ومجهولة»(١) . ومن أهم العناصر المحتملة التي تبنيها رمزية المرجعية التاريخية في رواية «شجيرة حناء وقمر» أمكننا الحديث عن المحتمل السُّلطوي والمجتمعي ؛ ونقصد به سلطة سياسية محتملة ومُحمّلة بأبعاد رمزية متنوعة ، أهمها : السلطة السيئة ، والتميز المجتمعي داخل مجتمع محتمل . ويمكن مقاربة هذا السوء السلطوي والتميّز المجتمعي من خلال عنصرين دالين :

- القائد المستبد : إن شخصية القائد «همو» علامة نصيّة دالة على كل رجل سلطة مُستبد يدير سلطته وفق مبدأ الظلم والتسلط ، مما ينعكس في مرآة الزمن على الحاضر ، في إشارة رمزية دالة على ديمومة الظلم والاستبداد السياسي مهما اختلفت العصور والأزمنة . لهذا فالفرد (القائد همو) المستبد كائن سياسي مرفوض رمزياً ومعنويا ، وإن كان مقبولا بالإكراه ؛ ويزداد رفضه حينما يكون رمزاً لكائن مفرغ من أي تميّز نوعي . هكذا تتعثر سلطته السياسية كلما ابتعد عنه مساعدوه وأعوانه (نموذج ابن الزارة) ، ويعلو جبروته على مَنْ هُم أقل منه رتبة ، وتضطرب علاقاته الاجتماعية (العلاقة مع الزوجات والأصهار نموذجاً) ، وتضعف شخصيته وتختل أمام مرؤوسيه (الوزراء والسلطات مثلا) ، وتفسد أخلاقه بوجود إغراءات مادية وعاطفية .

وتجلت رمزية القائد المستبد في المرجعية النصية عبر حالتين : الأولى حالة الاستبداد المفضي لهزم الأعداء ونهب الخيرات وجني الانتصارات ، وحالة الاستبداد الجائر المفجِّر سلطة الخديعة التي أنهت ظلم «همو» وجبروته . لهذا يترتب عطفاً على الحالة الأولى رمز التكرار المتواتر لنسق الظلم والسلطوية ، وينتج عن الحالة الثانية رمز المأساة التي يؤول إليها كل مُتجبر ومُتسلّط في نسق مضاد للسابق ، لأنه نسق العدل والانتصار .

تُسائل المرجعية التاريخية الجماعية ، إذاً ، تاريخاً بشريا يكابد معاناة قائد متسلّط ، فيصير تاريخاً مجسداً لرمزية الكفاح من أجل التمرد على السلطوية والتسلط . لهذا ينفتح المحكي الروائي على نسقين رمزيين متقاطعين : الأول نسق سياسي يمثله «همو» الذي انحرفت رمزية اسمه من المقدس (محمد) صوب المدنس

---

(١) ميلان كونديرا ، الستارة ، مرجع مذكور ، ص : ٦٠ .

(همو) [١] ، فصار رمزا لكل متسلط نسي وظيفة «القيادة» المقترنة بجمالية حسن التدبير وعبرة الريّادة ، ورمزاً لكل سياسي جشع مسكون بهاجس المال والاستمتاع بالملذات والخضوع للنزاوت العابرة . أما النسق الثاني اجتماعي يمثله سكان إيالة القائد «همو» باعتبارهم رمزاً لكل مجتمع محتمل يعاني تسلط حُكّامه ، فيغدو مجتمعاً مقهوراً وغارقاً في الجهل والمأساة والخوف . . إلخ . لكنه مجتمع يضمر عداءً دفيناً لحاكمه المتسلّط الذي تكون كبوته مدخلاً للانتقام منه وهزمه ، وإعادة بناء السلطة وفق تراتبية جديدة ضداً على التراتبية المقيتة التي أفرزت الحاكم المتجبر (مثل القائد همو) : «انتشر الخبر بسرعة واختلف في هويته القاتل ، ولم يهتم الناس به وإنما أهمهم الحدث : اغتيال القائد ومصرعه والتهافت لنهب خزائنه»[٢] .

– التميُّز المجتمعي : إذا سلمنا بأن «القصة تشكل جزءاً من الحياة قبل أن تهاجر من الحياة وتنفي نفسها في الكتابة»[٣] ، بالرغم من اختلافنا مع «بول ريكور» في مفهوم «النفي» هنا ، أمكننا القول إن الحياة المحتملة التي تعبِّر عنها رمزياً المرجعية التاريخية العامة في رواية «شجيرة حناء وقمر» هي حياة مجتمعية محكومة بجمالية التميّز النوعي ، في إشارة رمزية دالة إلى أن المجتمعات الإنسانية انبني وجودها وفق خصائص ثقافية وبيئية وعرقية وفكرية تميزها عن غيرها ، وهو ما يجعل «الرواية تندرج ضمن «المرويات الكبرى ، التي تسهم في صوغ تصوراتنا عن أنفسنا وعن غيرنا ، عن ماضينا وعن حاضرنا»[٤] . ومن أهم العناصر الدالة على رمزية التميُّز المجتمعي الكفيل بخلق تصور عن المجتمع المحتمل ماضياً وحاضراً يمكننا الحديث عما يلي :

– التفاعل الاجتماعي التآلفي ، ونقصد به التآلف الذي يقع بين الفرقاء

---

(١) هْمُّو ، بسكون هاء وضم ميم مشددة اختصار اسم محمد عند بعض قبائل الجنوب ، شجيرة حناء وقمر ، هامش رقم : ٥ .

وثمة إشارات رمزية داخل الرواية دالة على حقارة الاسم «همو» : «اللي فاتوا قالوا : اللي ما عندو همو تولدو ليه حمارتو» ، ص : ٢٥ .

(٢) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ٢٧٥ .

(٣) بول ريكور ، الذات عينها كآخر ، ترجمة : د .جورج زيناتي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص : ٣٣١ .

(٤) د . عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص :٦٣ .

الاجتماعيين داخل المجتمع النصي أثناء تفاعلهم المفروض . هكذا تتواصل الفئات الحاكمة في بناء عمودي يقوم على مبدأ التراتبية ، وتتواصل الفئات المحكومة في بناء أفقي تحكمه جمالية التجانس من جهة ، والعداء المطلق لكل سلطة متجبرة من جهة ثانية .

– تنوع العادات والتقاليد : تنوع تعبّر عنه طقوس الخطبة والزواج والحمل والاحتفاء بالمولود[١] ، وأنماط الحلي التي تتزين بها العروس ليلة زفافها[٢] ، وطقوس إعداد الشاي في حضرة القائد[٣] ، ومعمار بعض القصبات السكنية[٤] ، وطريقة تزويق الحناء[٥] ، وكيفية استخراج الكنوز[٦] . ويلاحظ أن التقاليد والعادات يتم تقديمها نصّيا عبر خاصية الوصف . وإذا كان هذا الوصف الإثنوغرافي يندرج رمزيا ضمن جمالية التسلُّط ؛ فلأن كل التقاليد والعادات الموصوفة جاءت مقترنة بالقائد المتسلط ، وهو ما يتعارض مع رمزية التقاليد الدالة على المشترك المجتمعي سواء في الأفراح أم في الأتراح .

٣- المرجعية السجنية: أفق التَّحدي:

إذا كانت «جميع الخطابات والنصوص والمحكيات تعود إلى العالم»[٧] ، فإن العالم المتخيل الذي يقود إليه محكي روايات المرجعية السجنية هو عالَم السِّجن والمعتقل ، باعتباره عالما ضاغطا على كل ذات تَلِجُه وتدخل زنازينه ، فيصير عالماً محتملاً محكوماً برمزية الثّقل بكل امتداداته . وهذا يجعل اجتياز «العتبة» تحرراً من الثقل المصاحب لرمزية المؤسسة السجنية ، لأن «الأدب كوظيفة وجودية [غايته]

---

(١) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ٢٩- ٥٦- ٧٠ .

(٢) المرجع نفسه ، من ص : ٣٩ إلى ص : ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ، من ص : ١٠٣ إلى ص : ١٠٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٢٨ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٧٠ ، ص : ٥٨- ٥٩ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٢١٠- ٢١١ ، ص : ٢١٣- ٢١٤ .

(7) Y. Reuter, L'analyse du récit, op, p: 100.

البحث عن الخفة كرد فعل على ثقل الحياة»[1] ، خاصة إذا كانت حياة المعتقل .

من هنا يصير السِّجن فضاءً قاهراً للمعتقل السياسي الذي يتبنى إستراتيجية المواجهة والتحدي ، فيغدو السجن مقترنا رمزيا بجمالية الإلغاء والمَحْو ، ويصير السَّجين مرتبطا رمزيا بجمالية الصمود وقوة الإرادة . لذلك يغدو السجن مؤسسة تصادر حرية كائن لم يقترف جرماً ، وإنما تداول في آراء وأفكار تعارض وتنتقد سياسة الدولة التي تغلق الأفواه وتفتح أبواب السجن . وهذا يولِّد صراعاً رمزيا بين سلطة مستبدة وفاعل سياسي مثقف تُصادَر أفكاره ومواقفه ؛ الأولى (السلطة) تمارس رُعبها على الثاني (المثقف السياسي) فتقبره رمزيا (السجن) ، والثاني يصمد ويُجابه القهر ويتعايش مع «قبره» (السجن والزنزانة) رافعاً مستوى التَّحدي إلى أقصاه . فما هي العناصر الدالة على صراع رمزية الإذلال والصمود؟

٣- ١- المرجعية السجنية الذكورية: الألم والأمل

يرى الروائي البلغاري «فرانز كافكا» (*f. Kafka*) «أن فقدان الحرية دائما مميت»[2] ، مما يعني أن رمزية «الموت» تعبِّر عن مأساة السجين الفاقد حريته ، وتزداد مأساته حينما يكون معتقلاً جراء آرائه ومواقفه وليس نتيجة جرم اقترفه أو جناية ارتكبها ، فيصير السِّجن معادلاً رمزيا للألم كما تُعبر عنه مرجعية النص الروائي «الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي . بيد أن أَلَمَ السجن ومعاناته يتحول إلى حافز معنوي لدى المعتقل السياسي للتشبث بمواقفه التي حوَّلته إلى بطل ، فتتجذر في نفسيته أفكار الصمود والتحدي ضمن إطار رمزي قوامه الأمل ، باعتباره رد فعل مضاد على عمق الألم . فما هي العناصر الرمزية المعبرة عن دلالات الألم والأمل المنبثقة من المرجعية السجنية الذكورية؟

– السِّجْنُ الهدَّام : يربط الخيال الإنساني بين السِّجن والألم ، غير أن الألم مستويات ودرجات ؛ وهو ما تُعبِّر عنه الأبعاد الرمزية للمرجعية السجنية للنص

---

(١) ايتالو كالفينو ، ست وصايا للألفية القادمة : محاضرات في الإبداع ، ترجمة وتقديم محمد الاسعد ، سلسلة «إبداعات عالمية» الكويت ، العدد ٣٢١ ، ديسمبر ١٩٩٩ ، ص : ٣٨ .

(٢) تيودور زيولكوفسكي ، أبعاد الرواية الحديثة ، ترجمة : إحسان عباس وبكر عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص : ٦٧ .

الروائي «الساحة الشرفية» ، فيقترن الألم بفضاء السجن سواء أثناء دخول المعتقل السّياسي إليه أم أثناء مغادرته والخروج منه . من هنا أمكن الحديث عن رمزية الألم السجني بناء على جمالية التأسيس داخل السجن ، وجمالية الامتداد خارج السّجن . يؤسس السّجن في الجمالية الأولى (التأسيس) مجالاً رمزياً مقترنا بكل الدلالات التي يضمها حقل المعاناة والمأساة ، فيتجلى السجن رمزاً لكل الفضاءات المغلقة والخانقة للكائنات الموجودة داخلها ، ولكل مؤسسة تمارس عنفاً مادياً ومعنوياً على من يلجها ، ولكل الفضاءات المثقلة بالسواد الدال على الانسحاق المعنوي المفضي للانهيار و«الموت» البطيء والتدمير الممنهج للكائن البشري المحتمل وجوده في تلك الفضاءات .

ويبني السجن في الجمالية الثانية (الامتداد) عالماً رمزياً قوامه ديمومة المعاناة رغم التحرر من السّجن ، فيبدو رمزاً لكل العناصر المُدمِّرة للكائن البشري (المعتقل هنا) ؛ أولا تدميرا نفسيا ، فيغدو كائنا قلقاً وتائهاً وفاقداً للثقة في ذاته . وثانيا تدميراً اجتماعيا ، فيصير كائناً منعزلاً ، وفاقداً القدرة على الاندماج في محيطه الاجتماعي العام والخاص «وما طلبي للعزلة الأبدية هنا /في براندة/ إلا من إصراري على إنكار فحواها»(١) . وثالثاً تدميراً فكريا ً، فيتحول إلى كائن يقلب مواقفه وأفكاره باستمرار في سياق جمالي أساسه مراجعة «الذات» في امتدادها الفكري ، مادامت عوالم التدمير داخل السجن بقيت مخزونة في الذهن ، ومستمرة في الوجدان خارج أسوار السّجن ، مما ولّد الاستهزاء بالوطن الذي نَكّل بالسجين : «سوف أختار الهجرة بعد الخروج ، وسوف أترك لكم هذا الوطن المسلسل الديمقراطي العزيز»(٢) . السجن إذاً مساحة رمزية من الألم والمعاناة والمأساة ، لكن هل المعتقَل السياسي باعتباره مثقفاً طليعيا يمتلك «مشروعاً» مساعداً للتخلص من آلام السجن المتعددة؟

- كُوَّةٌ في السّجن : يبدو الحديث عن الكُوّة الصغيرة في جدران السجن إشارة رمزية إلى هيمنة الألم في رمزية المرجعية السجنية العامة ، غير أن إحساس المعتقل بالضياع داخل السجن وخارجه لم يَنْفِ اشتغال رمزية الأمل في المرجعية النصية لرواية «الساحة الشرفية» ؛ حيث تتبين معالم تلك الرمزية في العناصر التالية :

(١) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ٨٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٢١ .

- صمود «المناضلين» المعتقلين في السجن يضمر دلالة الأمل في يأس «الجلادين» من الاستمرارية في التعذيب والإذلال .
- الإيمان بمشروعية العمل السياسي مهما كانت نتائجه وخيمة ، مما يقوي نفسية المعتقل المتعايش مع المأساة ، أملا في تتمة «النضال» بعد مرحلة السجن : «كنت موقناً أن عملي في الميدان السياسي سوف يقودني إلى الاعتقال . . الاعتقال كان موضوعاً عندي في إطار مشروعي السياسي ، ضروري لا مهرب منه»[1] .
- اختيار الفضاءات المشرقة والمقترنة رمزياً بالفرح والجمال (فضاء الطفولة) ملاذاً ، لتحقيق اتصال رمزي بأبعاد تلك الفضاءات المحفزة على استعادة الأمل في حياة جديدة قوامها القطع مع حياة المعتقل المؤلمة ؛ سواء كان اتصالاً غير مباشر عبر الذاكرة قبل أن تغزوها صور السجن المؤلمة ، أم كان اتصالا مباشراً عبر الانتقال والحركة : «ربما كان عليَّ ، منذ البدء ، أن أخلو إلى براندة لكي أبدأ من جديد»[2] .
- تبنِّي فلسفة الإقبال على الحياة من منظور رمزي أساسه جمالية التحرر المفضية لتجاوز الحضور المقيّد ميتافزيقيا ، وهو ما تعبِّر عنه رمزياً شذرة شعرية «الطاغور» يستشهد بها «عبد العزيز صابر» في حديثه عن حياة ما بعد السجن :

«لا يا أصدقائي ، لن أكون ناسكاً أبداً
مهما قلتم
فلن أكون ناسكا»[3] .

٣-٢- المرجعية السجنية الذكورية والأنثوية، الأنا والآخر

يرتبط محكي رواية «سيرة الرماد» لخديجة مروازي بمسار المعتقل السياسي المُذكّر والمؤنّث ، بناء على جمالية التوازي السردي المجسد في بناء فني يقوم على تبادل السرد بين صوتين سرديين مختلفين «مولين» و«ليلى» ، مما يدفع للحديث عن انفتاح المرجعية السجنية الذكورية والأنثوية على رمزية التفاعل بين «الأنا» ، مذكّراً كان أم

(١) المرجع نفسه ، ص :١٥١ .

(٢) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص :١٩٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ٢١٦ .

مؤنّثاً ، ونقيضه الجنسي «الآخر» . من هنا تصير المرجعية النصية عالما تخييليا مليئاً برموز ودلالات تفاعل «الأنا» و«الآخر» المختلف جنسيا ، انطلاقا من زاوية نوعية العلاقة والتصور والثقافة والموقف . . المتولِّد من ذلك التفاعل . وهذا يعني أن التفاعل الناجم بين معتقل سياسي ذكر وأنثى تُآزِرُه مُؤسسٌ على علاقة خاصة ، وتصور وموقف نوعي داخل ثقافة محتملة ، والعكس إذا كان المعتقل امرأة والآخر المتفاعل معها ذكراً خارج جدران السجن ، فما هي أهم العناصر الرمزية المتولِّدة عن التفاعل بين «الأنا» الأنثوي أو الذكوري و«الآخر» المخالف لكل «أنا» ، كما توحي بها أبعاد مرجعية النص الروائي «سيرة الرماد»؟

- القوة للرجل : هل تعبِّر المرجعية النصية لرواية «سيرة الرماد» رمزيا عن الرجل الضحية ، لأنه آمن بمقولات التفوّق والقوة والصلابة فاقترف المحظور السياسي غير مبالٍ بمصيره المأساوي (الاعتقال)؟

إن مرجعية الرواية تحيل رمزياً على هذه الفكرة ، لكن تتجاوزها للإلماع إلى «الأنا» الذكورية المسكونة بدلالات الرجولة الممتدة والمتعددة الأبعاد ، باعتبارها ذاتاً مشروخةً بعقدة التفوّق . وهذا يُجبر الآخر الأنثوي على الاستجابة الفورية لنداء المعتقل السياسي ، ولضرورة دعمه معنوياً في محنته ، وتلبية طلبه في مقام رمزي يدعم جمالية الواجب الملزم للأنثى ، وهو ما تعبِّر عنه رمزية «الفرح الطفولي» في قول السارد : «بدأوا يسمحون لعائلاتنا بزيارتنا في أي وقت وموافاتنا بمتطلباتنا من كتب وجرائد وأوراق . كان فرحنا طفوليا بلقائهم»[(١)] . إنه «الرجل» المخذول بقهر السجن ، لكنه يمثل «الأنا» الذكوري الممتلئ بتصورات مضمرة ملؤها ضرورة دعم «الأنا» المعذبة من لدن الآخر الأنثوي بالحب والحنان : «أنا كورقة تتمايل نحو السقوط فلا يشدها لغصن الشجرة غير شعرتين : شعرة المِيمة وشعرة ليلى ، أتمايل بينهما فأرضع من ثدي لِمِيمَة حناناً ومن نهد ليلى أستقي خمرة الحب»[(٢)] .

وإذا كانت ««الأنا» قلما تدل على الشخص المرجع (*Le réfèrent*) لمرجعية محددة الهوية»[(٣)] ، فهذا يعني أنها «أنا» رمزية دالة على ثقافة ذكورية داخل المرجعية

---

(١) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ٢٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٤٠ .

(٣) بول ريكور ، الذات عينها كآخر ، مرجع مذكور ، ص : ١٤١ .

النصية . إنها ثقافة أساسها مطالبة المرأة بالتزام دعم «الرجل» المعتقل ، زوجاً كان أم عاشقا ، وضرورة انتظار خروجه من السجن وعدم خيانة ذكراه إذا «استشهد» في المعتقل بالزواج من رجل آخر . لهذا لا تشتغل رمزية قوة الرجل في الحضور فقط ، بل تتجلى في الغياب أيضا : «لكن كنزة زوجة الشهيد «لا يجب» لافتة يتواطؤ الجميع سراً على تعليقها على جبينها ، هكذا تُحمل هذه المرأة ضريبة الشهادة والاستشهاد للحفاظ على اسم الشهيد وكان انطلاقها وانفتاحها ، وأن تعيش حياتها سيمس بذلك الإرث الذي كتفناها به دون أن نسائلها عن ثقله على كتفها»[١] .

يتضح أن المرجعية السّجنية المعروضة في رواية «سيرة الرماد» اتخذت فضاء السجن لتسائل رمزياً قضية «قوة الرجل» من زاوية فضح الضعف الفكري الدال على المدلول الاستعلائي التي تؤطره رمزية تأمل «الأنا الذكوري» ، بمقابل المدلول التقليدي الذي تؤطره رمزية التفاعل مع «الآخر الأنثوي» ، وهو ما يمكن استجلاؤه في رمزية «ضعف المرأة» المناضلة والمعتقلة .

- الضعف للمرأة : إنها دلالة رمزية متجذرة من أصول البدايات الأولى للإنسان ، كما تعبِّر عنها ميتافيزيقا الوجود الأولي للكائن البشري . بيد أن المرجعية النصية توحي بأن رمزية ضعف المرأة منبثقة ليس من «أناها» الأنثوي وحده ، وإنما من محيطها الثقافي . لهذا قد لا يكون الضعف في المرأة ذاتها بمميزاتها الأنثوية ، وإنما ضعف كائن في ذهن «الآخر» الذكوري ، فيتفاعل مع المرأة من داخل التصور الذهني لا التحقق الوجودي . وهذا ما يمكن عرضه في بعض العناصر كما يلي :
- كينونة المرأة رهينة «بالالتزام» بأعراف المؤسسة الاجتماعية ، مما يعبِّر عن هوية مختلة للمرأة السياسية المعتقلة في التصور الثقافي «للآخر» المتفاعل معها في محيطها المعيش : «وجود امرأة بالسجن هو خروج عن المألوف بالنسبة للمجتمع والعائلة . وهو مبرر كاف للتبرؤ منها»[٢] . إنه دليل ثقافة ذكورية متجذرة في المجتمعات المحتملة في الجغرافيات المتخلفة .
- الرهان على التصور الدوني تجاه المرأة ، حيث يتم اختصارها في «الجسد» أثناء التفاعل معها ، مما يعني أن هناك تصوراً رمزياً قوامه الاشتغال على «الأنا» الأنثوي

---

(١) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ١٣١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٧٩ .

من زاوية الضعف ، لذلك وجب الرهان فقط على الامتدادات الرمزية التي تختزل «الأنثى» في الجسد : «أنتم تحبوننا ، لعطرنا لاشتعالنا ، أنتم دائما تراهنون على شيء تقبضون عليه منذ البدء . جسداً ، عطراً ، اشتعالاً . . شيئاً ما . أما نحن ، فيجب أن نتحملكم دون رهان ملموس»(١) . إن الصراع بين دونية التصور والرغبة في تصحيحه أو تجاوزه فقط يُعبِّر عنه فنيا التناوب بين الضميرين «أنتم» و«نحن» ؛ الأول ضمير ذكوري ، والثاني ضمير أنثوي ينادي بضرورة رفع النظرة الاحتقارية والتقليدية التي رسّختها الثقافة المجتمعية ، مما يعني «أن الضمائر تمثل استراتيجيات خالصة منظمة على شكل نداء أو بداية لحوار»(٢) .

- سيادة ثقافة «الحريم» داخل المجتمع المحتمل الذي تشخصه المرجعية النَّصية ، باعتبارها ثقافة تفضي إلى استمرارية رمزية الصراع الأنثوي ، جراء ترسيخ صورة «الشّر» و«الانحلال» الممتد من زمن مليء بالأغلال والقيم السلبية . لهذا تفجِّر «المرأة» السياسية المعتقَلة رمزية المفاجأة ، لأنها كسرت الثقافة الراسخة منذ أزمنة منصرمة : «إن حجزي بالمخفر ولّد لدي حنينا لعناق كل امرأة ، أمي أختي ، أم وليد ، أو نجوى ، ليلى ، زهور ، نعيمة . . نعم نحن مَن لا تاريخ يسندنا لحبّ بعضنا كل ما نجتره وراءنا وخلفنا هو تاريخ ضرة وضغينة ومؤامرة ، تاريخ تأسس في مركز سراديب الرشيد وقبل معركة الجمل وتناسخ على هامش قلوبنا»(٣) .

يبدو أن المعالم الرمزية للمرجعية السجنية الذكورية والأنثوية تدل على صراع بين الأنثوي والذكوري أثناء تفاعلهما . وقد تدعمت هذه الرمزية فنيا وسرديا من زاويتين : الأولى محورها جعل الصوت السردي الذكوري «مولين» أكثر حضوراً في النص الروائي ، في إشارة رمزية إلى استمرارية ثقافة الّميز بين الرجل والمرأة على مستوى الخطاب ، وإن كانت تُعينه في سجنه ، وتناضل كي يخرج منه رغم أن الرجل ناضل من أجل الجميع فدخل السجن ، وهو ما يعني أن التنويع في الصوت السردي هو تعميق رمزي لمبدأ الصراع بين المواقف والرؤى والأفكار(٤) . أما الثانية أساسها ربط

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٠٧ .

(٢) امبرتو ايكو ، ست نزهات في غابة السرد ، مرجع مذكور ، ص : ٥١ .

(٣) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ١٥٠ .

(٤) ألبيرس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ١١٩ .

الصراع الرمزي بمكون الفضاء السردي المتمثل في «السجن» ، في إشارة دالة ثبات الكثير من المؤسسات المجتمعية رغم التحول الزمني ، وأخطر ما في هذه المؤسسات هو امتداداتها الفكرية والثقافية في سياق ما يسميه «ميلان كونديرا» بـ«قوانين ذاتية» ، باعتبارها «قوانين لا علاقة لها بالمصالح البشرية ، وبالتالي فهي قوانين غامضة»[1] .

خلاصة القول إن الأبعاد الرمزية للمرجعيات النصية تفتح هذه الأخيرة على عدة أنساق ورموز دالة ، مما يجعل المرجعية النصية المعروضة تضمر الكثير من الدلالات ، فيكون التأويل مدخلاً أساسيا لاقتراح بعضها بناء على العلامات النصية الظاهرة والخفية . من هنا يصير التأويل مكمّلا لتصنيف المرجعيات النصية ، وتعميق الوعي بنوعية المرجعية المهيمنة .

وإذا كان البناء النوعي للمرجعية محكوماً بآليات نصية ، تجعل كل مرجعية نصية تفرض أنواعا خاصة من هذه الآليات ، فإننا نتساءل : ما هي الآليات المساهمة في بناء المرجعيات النصية المدروسة والمصنفة سابقاً (الرحلية والتاريخية والسجنية)؟ وهل ثمة ائتلاف واختلاف بين كل مرجعية نصية على مستوى نوعية الآليات المساهمة في بنائها؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ستكون محور الفصل الثاني من هذا الباب .

---

(١) ميلان كونديرا ، فن الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٧٥ .

الفـصل الثاني

آليات بناء مرجعيات النص الروائي:

التحديد والتحليل

- تمهيد:

سبقت الإشارة إلى أن مرجعيات النص الروائي يتم بناؤها وفق آليات خاصة . وقد حددها «كريزنسكي» في خمس آليات هي : الوساطة المرجعية ، والتذويت المرجعي ، والمزج المرجعي ، والوهم المرجعي ، والكثافة المرجعية . فكيف تتجلى نصيا هذه الآليات؟ وما هي الدلالات التي تحتملها كل آلية في ذلك التجلي؟

إن الاستراتيجية الملائمة لتحديد الآليات المساهمة في بناء مرجعيات النص الروائي تتطلب الاشتغال على المرجعيات النصية بناءً على التصنيف المقترح في الفصل السابق ؛ أي رصد الآليات المساهمة في بناء المرجعية الرحلية أولاً ، والمرجعية التاريخية ثانياً ، والمرجعية السجنية ثالثا ، ثم استخلاص أهم الدلالات التي تضمرها تلك الآليات البانية لمرجعية النص الروائي . فما هي الآليات المساهمة في بناء المرجعية الرحلية والتاريخية والسجنية؟ وما هي أبعادها الدالة؟

أولا: آليات بناء المرجعية الرحلية:

١- آليات بناء المرجعية الرحلية الفردية:

إذا كانت رواية «الإمام» لكمال الخمليشي مؤسسة على المرجعية الرحلية الفردية ، فإن ذلك لم يمنع من جعل آليات بناء هذه المرجعية متنوعة . وهذا ينسجم مع امتداد الرحلة التي قام بها «أسفو» بين عدة جغرافيات متوسطية ومشرقية ، وما أفرزته تلك الرحلة من أحداث ومواقف وأفكار تشبع بها «أسفو» أو بلورها ونشرها ، والغاية التي أفضت إليها الرحلة في مساري الذهاب والإياب . فما هي تلك الآليات البانية؟

١-١- المزج المرجعي:

تتقوّى المرجعية الرِّحلية في رواية «الإمام» بعناصر متعددة يستدعيها فعل السفر ، فتصير رحلة «أسفو» مفتوحة على عوالم نصية ودلالية مختلفة تدعِّم المزج

بين عدة مرجعيات نصية . من هنا تغدو الرحلة النصية فعلاً مدعوماً بمرجعيات نصية مختلفة ومتباينة ، بيد أنها متكاملة ومتعالقةً تساهم في تعضيد المرجعية المحورية نصّيا . ومن أهم تلك المرجعيات نذكر :

– المرجعية الاجتماعية : أنجز «أسفو» رحلة ممتدة في الزمان والمكان ، مما جعله ينفتح على مرجعية اجتماعية ذات امتدادات مختلفة ؛ لأن «الرحلة نوع من الحركة ، وهي أيضاً مخالطة للناس والأقوام ، وهنا تبرز قيمة الرحلات كمصدر لوصف الثقافات الإنسانية ، ولرصد بعض جوانب حياة الناس اليومية في مجتمع معين خلال فترة زمنية محدّدة»[١] .

إن معالم المرجعية الاجتماعية التي استدعاها فعل السفر والرحيل تبرز أولا في انتزاع «أسفو» الموافقة من أسرته قبل السفر ، مما يعبر عن تآلف أسري قائم على قاعدة التواصل الواضح والبنّاء بين أفراد أسرة الرحالة «أسفو» : «وما إن وصل إلى مسكن والديه ، واجه أمّه بالحقيقة ، فأبكاها . وأخبر ، فيما بعد ، باقي أفراد أسرته بعزمه على السفر إلى المشرق طلبا للعلم ، فدعا له الجميع بالتوفيق»[٢] . وتبرز ثانيا في العلاقات الاجتماعية المتميزة التي ينسجها الرحالة «أسفو» مع غيره من النّاس في مساره الرّحلي ذهاباً وإيابا . وتوضح مختلف العلاقات الاجتماعية الطابع المميِّز لشخصية «أسفو» ؛ سواء من زاوية خوارقه وأخلاقه ومواقفه . . ، أم من زاوية إيمانه وصبره وذكائه . . ، مما جعله محطّ تقدير واحترام بإجماع من لدن الفرقاء الاجتماعيين الذين صادفهم في رحلته ، وهو ما يتجلى بوضوح في الألقاب التي يصفونه بها : «سيدي الشريف» ، «أسفو» ، رجل ذو كرامات ، «الإمام المعصوم والمهدي المعلوم» . وتبرز المرجعية الاجتماعية ثالثا في بعض الأنماط الثقافية الخاصة ، مثل الثقافة الغذائية التي تعبّر عن نمط معيشي ، وانتماء اجتماعي وطبقي معين : «حينئذ نصبت المائدة وسط دكاك من خشب ، وانطلقت حركة القصعات والصحون بين الداخل والخارج ؛ وكان الاستفتاح بشواء لُتَّ بالسَّمن المالح ، ثم أردف بقصعة ثريد بالبيض واللحم ، تلاها طبق زبد بالعسل مصحوب باللبن الرائب ، وكان الختم

---

(١) د . حسين محمد فهيم ، أدب الرحلات ، مرجع مذكور ، ص : ١٥ .

(٢) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ٢١ .

بفواكه موسمية طرية»[1] . إنها ثقافة غذائية يحكمها المشترك الاجتماعي من جهة ، وتؤطرها أخلاق الكرم تجاه الضيف من جهة ثانية . كما تمّت الإشارة إلى ثقافة غذائية يحكمها البذخ والتبذير ، بناءً على رمزية الطبقة الاجتماعية الراقية : «في قصر الإمارة . . مضى هو /أسفو/ وصديقه إلى قاعة الضيافة ، وتناولا فيها فطورا ملكيّا أدهش أسفو :

– ما هذا التبذير! (قال أسفو بصوت مرتفع) . .

– هل تريد للأمير أن يُفطر ضيوفه مثل عامة الناس . .»[2] .

من هنا تغدو المرجعية الرحلية في النص الروائي مجالا لاكتشاف الآخر من لدن الذات الرحّالة ، ومجالاً ليكتشف الآخر الذات الرحالة . لذلك «لا يوجد الآخر بشكل مطلق وإنما بصورة نسبية باعتباره هوية مغايرة ، تتبدى من خلال الأنا والتفاعلات الممكن حدوثها ، ومن التأثيرات والقيم الثقافية والاجتماعية السائدة وما تفرزه من مهيمنات موجهة»[3] .

– المرجعية التاريخية : لقد جاءت رحلة «أسفو» في سياق تاريخي تميّز سياسياً بتسلّط موجّه ضد مجتمع «أسفو» ، بدءاً بتسلط جُباة الضرائب على سكان المدن والقرى ، مروراً بسوء تدبير أحكام القضاء كما تبرزها «إعدامات تنفذ بطريقة فظيعة أمام الملأ»[4] حيث إن «الشنق لا ينفذ إلا بعد بقْر البطون وبتر الأطراف»[5] ، وصولا إلى كثرة قُطاع الطرق ونهّاب القوافل ، وانتهاءً بانتشار الرذائل وامتدادات المنكَر المتعددة . وهذا يعبِّر عن أزمة حقيقية للتاريخ السياسي ، كما تعرضه المرجعية التاريخية نصيّاً في عهد «علي بن يوسف» المرابطي ، حيث «اختلت حال أمير المسلمين . . . ، فظهرت في بلاده مناكر كثيرة ، وذلك لاستيلاء أكابر المرابطين على البلاد ، ودعواهم الاستبداد»[6] .

---

(١) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ٢٠٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٥٦ .

(٣) د . شعيب حليفي ، الرحلة في الأدب العربي ، مرجع مذكور ، ص : ٣٢٣ .

(٤) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ٣٧ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٣٩ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٢٦٩ .

من هنا صارت المرجعية التاريخية النصية المفتوحة على انتصار دعوة «أسفو» هي منتهى الرحلة من جهة، ومن جهة ثانية مرجعية حاملة لدلالة التفوق المحكوم بتخطيط دقيق، وتحصيل علمي وفقهي عميق، وتعامل فكري واجتماعي وبناء تنظيمي خارق. أفضى هذا إلى نتائج مبهرة للتاريخ النَّصي، باعتباره تاريخ عزة ونصر «لأسفو» ومريديه: «إنك من القلائل الذين سيتركون بصمة عظيمة في التاريخ؛ فدولتك ستمتد من الأندلس إلى بلاد شنقيط ومن طنجة إلى طرابلس ،وهي دولة لم تجتمع لأحد من قبلك»[1].

ويمكن القول إن انفتاح المرجعية التاريخية نصيًا على رمزية النجاح جاء في سياق فني محكوم بجمالية الرفض والاستفادة؛ نقصد بالجمالية الأولى انبثاق التفكير في الرحلة قصد التحصيل العلمي والديني المقرون بالرفض الكبير للتاريخ المليء بمظاهر العسف والاستبداد، مما يجعل هدف الرحلة المنشود هو الرغبة في تأسيس «تاريخ» جديد مقبول على أنقاض «تاريخ» موجود مرفوض. أما المقصود بجمالية الاستفادة فهو ألتقاء شخصية «أسفو» أثناء وجوده بالأندلس في رحلته إلى العراق بشخصية «ريكاردو»، فحكى له قصة إسلامه جراء اشتراكه في حملة «الجيوش الصليبية وهي ذاهبة لتحرير بيت المقدس استجابة للدعوة التي وجهها بابا روما أوربان الثاني في خطبته الشهيرة بكليرمونت سنة ١٠٩٥ ميلادية (٤٨٨ هجرية)»[2]، وما خلفته تلك الحملة من خسائر فادحة ومشاهد مؤلمة عايشها المسلمون. لذلك شكّل التاريخ المؤلم لحال المسلمين جَرّاء الحملة الصليبية على القدس حافزاً استفاد منه «أسفو»، في سياق رمزي دال على الرغبة في بناء قوة تُمجّد المقدسات وتعيد الاعتبار للمسلمين.

- المرجعية العمرانية: تفصح هذه المرجعية عن أهمية الرحلة في تحقيق الوعي بالخصوصيات العمرانية لجغرافيات العبور عبر جمالية الاكتشاف؛ حيث «تصير» «الرحلة عين الجغرافيا المبصرة»[3]، فيرى من خلالها الرّحالة المعالم العمرانية المتميزة لكثير من الفضاءات الجغرافية. هكذا مكّنت المرجعية الرحلية في رواية «الإمام» من

(١) المرجع نفسه، ص: ٢٧٤.

(٢) المرجع نفسه، ص: ١١٥.

(٣) د. حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، مرجع مذكور، ص: ١٨.

التعرف على الخصائص العمرانية المميزة لمدينة مراكش ، أثناء تشييد معالمها العمرانية والحضارية والثقافية الكبرى : «المساجد والمدارس والمارستانات والأفران والحمّامات والفنادق والأرحاء ودور الصناعة ، فضلاً عن القصور والمباني السّامية المتصلة عبر أزقتها الواسعة»[1] .

علاوة على ذلك ساهمت المرجعية الرحلية في التعرّف على الخصائص المعمارية لبعض الدور السكنية في مدن مغربية (سلا مثلا) ؛ وهي خصائص يتم الاقتراب منها بلغة وصفية منشدّة للثابت الفضائي : «كل طوابق المنزل تشرف بأبوابها ونوافذها على صحن داخلي – تتوسطه نافورة صغير– حيطان مكسورة في نصفها الأسفل بفسيفساء ملونة»[2] . إن هذا يوضح العمق الرمزي للمعمار الهندسي لدور ومدن مغربية ، وهو عمق يضمر رمزية الإشادة بالصانع المغربي وأهمية التراث العمراني ، ورمزية التفاعل الإنساني داخل تلك الفضاءات بناء على مبدأ المشترك الإنساني والتعايش الديني والعرقي والاستمرارية التاريخية ، كما يتجلى مثلاً في رصد الموقع الجغرافي لمدينة «سبتة»[3] وخصائصها العمرانية والتاريخية . وتميزت المرجعية العمرانية بخاصية التنوع الرمزي ، حينما انفتحت رحلة «أسفو» على اكتشاف الجغرافية الغيرية وما يميزها معماريا ، مثلما هو الأمر مع «خان البلنسي»[4] في مدينة مالقة بالأندلس ، أو مع البنية المعمارية لبيت «السيد فيتوريو» بمدينة بالرم بصقلية[5] ، فيغدو معمار البيت دالاً على الخلفية الدينية والاجتماعية والتاريخية .

ووجب التنبيه إلى أن المرجعية الطبيعية تحضر على هامش المرجعية الرحلية ، وذلك تماشيا مع الخصائص الطبيعية المثيرة التي تصادف الرحالة في مساره الرحلي . غير أن الطبيعة لم ترقَ إلى مستوى الحضور النوعي ، وإنما شكلت حضوراً طفيفاً في سياق فني غلبت عليه الصور الوصفية المشهدية .

– المرجعية العجائبية : اقترن تجليها النصي بشخصية «أسفو» بشكل خاص .

---

(١) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ٣٤- ٣٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٥٩- ٦٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٨٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٢٣ .

ويمكن رصد مكونات تلك المرجعية في خمس وضعيات : أولاً وضعية التزود بـ«وسيلة النجاة»[١] من لدن طائر بعدما أنهى «أسفو» صلاة الفجر . وثانياً وضعية الإخبار بأهمية «المسكوك النحاسي» (وسيلة النجاة) ، وكيفية استعماله ، ومدة صلاحيته (مرة واحدة) من لدن شيخ غريب[٢] . وثالثا وضعية إشفاء المرضى (الآنسة روزاليا ، وأمير قرطبة . .) بطريقة أدهشت الجميع ، فاعتبروا «ما حصل معجزة حقيقية لا يسخرها الله إلا لذوي الخوارق والطاقات الخفية»[٣] . ورابعا وضعية تحقيق المبتغى بعدما قفز في بئر عميقة الغور ، واطَّلع على محتوى «الجفر الجليل»[٤] ، ثم وجد نفسه ممدداً في مقصورته بالمركب المبحِر من الإسكندرية نحو المهدية ، دون أن يدري كيف غادر البئر العميقة . وخامساً وضعية استشراف زمن المستقبل حلماً ، بوصفه زمناً مفتوحاً على نجاح رحلته بتأسيس دولة قوية .

يتضح أن المزج المرجعي آلية مكنت من توالد مرجعيات نصية من المرجعية الرحلية المهيمنة نصِّيا ، وهي مرجعيات متممة لبعضها خطابيا ودلالياً ، مادام المزج المرجعي «يكمن في برمجة السَّرد عبر أنظمة سيميائية وخطابية متباينة تتراكب على نفس «الشريط» الروائي ، لأجل وضع بعض «الوضعيات» المرجعية المتنوعة أو متابعتها»[٥] .

١ - ٢ - الوساطة المرجعية:

إذا كان التمثُّل «هو المعطى الأولي الذي ألاقيه عندما أبدأ بالتفكير»[٦] ، فإن هذا يعني أن التمثل يُدْخِل المرجعية الرحلية للنص الروائي «الإمام» في إطار جمالية المحتمل ، مما يعني أن المرجعية النصية أسَّستها الوساطة المرجعية عبر تحريف وتشويش رحلة «محمد المهدي ابن تومرت» إلى المشرق العربي والعودة منه ، وذلك بـ«انتقاء»

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٨٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٨٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٢٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٢٣٣ .

(5) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 24.

(٦) سامي أدهم ، ابستمولوجيا المعنى والوجود ، مرجع مذكور ، ص : ١٢ .

ما يناسب المرجعية الرحلية النصية ، والخضوع لمقتضيات الكتابة السردية الروائية . لهذا يظهر الاحتكام إلى لغة سردية منفلتة من الثبات الدلالي والجوهر المدلولي والاستعانة بخصائص سردية تعد وسائط جمالية بين «ابن تومرت» خارج النص وداخله ، وبين «ابن تومرت» في دلالته التاريخية الأحادية وأبعاده النصية المفتوحة على رموز ودلالات مفتوحة ومتنوعة بتنوع القراءات ، مادامت «الرواية هي تمرين أدبي يستخدم / فيه/ الإنسان قصة كي يُعبر عن شيء آخر»[1] . هكذا تأسست المرجعية الرحلية النصية بفعل وساطة مرجعية ، فغدت مرجعية نصية مفتوحة على أنساق دالة استدعها الفعل الحركي المتصل بالرحلة . يتأكد أن الوساطة المرجعية خلصت شخصية «ابن تومرت» ، ورحلته إلى المشرق العربي مروراً بالأندلس ، من «الحقيقة» التاريخية الخالصة ، وفتحها (الشخصية) على نسق ثقافي قوامه اكتشاف ثقافة «الآخر» وإبراز ثقافة «الأنا» ، وعلى نسق سياسي أساسه التدبير الاستراتيجي للسلطة بناء على مقولة الامتلاء الفكري والمعرفي والديني .

١ - ٣- الكثافة المرجعية:

تتجلى معالم الكثافة المرجعية في بناء المرجعية الرحلية لرواية «الإمام» حينما تصير اللغة منفتحة على رموز ومدلولات متعددة ، فيتحرر السرد من طابعه المباشر ، وينفتح على أنساق دلالية متنوعة يفرضها العالم السردي المُعطى . لهذا تظهر معالم الكثافة المرجعية في بناء المرجعية الرحلية الفردية من خلال المقاطع السردية أو الحوارية المبينة على مبدأ التوسع الدلالي ، مما يجعل من الكثافة المرجعية أحد الآليات الهامة الدالة على الطابع التخييلي لمرجعية النص الرحلية ، مادامت النصوص الأدبية ، ومن بينها النص الروائي ، «تشتمل على مجموعة من الإشارات التي تدل على أن هذه النصوص تخييلية»[2] . ويمكن استحضار بعض المقاطع النصية باعتبارها دليلاً على تشكُّل المرجعية الرحلية نصيًا وفق كثافة مرجعية :

- «لم يكتف أسفو بتأمل الصخرة وتَحسُّسها ، بل خالف نصيحة أمه ، وركبها باعتزاز ، كأنه شرع في تحقيق حلم عظيم . . وعند الشروق قصد أَمَّه لكي يخبرها بأنه

(١) ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٤٥٣ .

(٢) فولفغانغ إيزر ، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية ، مرجع مذكور ، ص : ١٨ .

خالف ، لأول مرة ، نصيحتها وركب الصخرة المحرَّمة»[1] .

- «- ألم تهجر ذويك للبحث عن الجفر؟

- ومن عرّفك بذلك؟

- قلت لك إنها أسرارنا .

- وهل تعرف أين يمكنني أن أعثر على الجفر؟

- مهمّتي الآن تنحصر في تسليمك المسكوك النحاسي»[2]

- «- لم أفهم مقصود كلامك يا شيخنا .

- ما من أحد أطلعه الله على الجفر إلاّ وكان مهدي قومه .

- لكن المهدي لن يظهر إلا في آخر الزمان .

- اعلم أن كل من صلحت الدنيا على يديه فهو مهدي زمانه»[3]

- «- لقد وقعنا يا صديقي في ما لن نفلت منه أبداً . (قال أحمد برارة) .

- لا تخف إن الله معنا . (أجابه أسفو بصوت مفعم بالإيمان)» [4] .

- «قام المسلحون الباقون على قيد الحياة بسحب الموتى إلى خارج المدينة [القدس] ، وكفّنوهم وجمعوهم في أكوام فاق ارتفاعها ارتفاع البيوت ، ثم أضرموا فيهم النار . وفي اليوم الثامن من الاستيلاء على المدينة احتفل المسيحيون بهذا الحدث . .» [5] .

تنطوي هذه المقاطع الحوارية والسردية الوصفية على دلالات مضمرة ، فتدعم جمالية الكثافة التي تأسست عليها المرجعية الرحلية النصية المهيمنة . لهذا تنبثق الكثير من الدلالات الرمزية برؤية جمالية يحكمها الاقتصاد اللغوي ، والانفتاح التناصي والوصف المشهدي . ويمكن استخلاص بعض الدلالات النابعة من المدخل التأويلي للمقاطع السابقة كما يلي :

- بطولية «أسفو» انبثقت منذ سنٍّ مبكرة ، مما ساهم في تبلور الفكر الثائر على

---

(١) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ١٠- ١١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٨٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٨٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١١١ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٦٨ .

الثابت المتعدد الامتدادات ، كما تعبر عنه استعارة ركوب «الصخرة المحرّمة» .

- الكينونة الخارقة «لأسفو» في رحلته نابعة من الدَّعم النوعي من لدن «الآخر» الغيبي ، حيث تبدو «الأنا» (أسفو) مدعومة بكائنات ميتافيزيقية ، فتدفع «الأنا» تدريجيا إلى الارتفاع في مدارج التفوق والنجاح في المَسعى الرحلي .
- الإصلاح غاية رحلة «أسفو» وهدفها المُضمر ؛ لأن السياسية الإصلاحية تتمرد على المنطق الميتافزيقي القائم على التأجيل الدائم للإصلاح (آخر الزمان) ، فتبني منطقاً جديداً أساسه البناء والتشييد ، كما تعبِّر عنها رمزية «إصلاح» الدّنيا ، باعتباره قدراً وجودياً قائما على حُسن التدبير .
- اقتران الأمل بالمرجعية الرحلية جعل «أسفو» يبدو في موقع الموازاة مع النبي محمد ﷺ أثناء هجرته رفقة أبي بكر الصديق وولوجهما لغار حراء ؛ حيث تتجلى الحمولة الدلالية للتناص الديني من زاوية البناء القيمي لشخصية «أسفو» ، فبدت شخصية هادئة ومؤمنة بقدرها (الأَسْرُ) ، وبأفق مشرق ذي أساس ميتافيزيقي تتخلص فيه «الأنا» (أسفو) ومرافقها (أحمد) من أزمتها (لا تخف إن الله معنا) .
- مساهمة الرحلة في تحفيز «أسفو» على تمثُّل التجارب المؤلمة في تاريخ المسلمين قصد بناء «الأنا» الفردي والجماعي ، لمواجهة كل المآسي والأحزان . لهذا يكون الوصف المشهدي لسقوط القدس تعبيرا كثيفا ، فيضمر إحساسا ببناء «دولة» المستقبل على أساس ديني ؛ لكنه أساس مفتوح على تدبير عقلاني ، ومواجهة صلبة لأي عدوان خارجي .

١ - ٤ - الوهم المرجعي:

ينبني الوهم المرجعي نصيا وفق عنصرين فنيين : أسلوب التأريخ ، والوصف المشهدي . العنصر الفني الأول (التأريخ) تؤسسه جمالية الإيهام بالتحقق الفعلي للحدث على محور الزمن ، كما يظهر في تأمل تواريخ من قبيل : « . .مدينة مرعش التي دخلناها بسلام يوم ١٣ أكتوبر ١٠٩٧ ميلادية (٢٢ شوال ٤٩٠ هجرية»[1] ، و«غادرنا معرة النعمان في الثالث عشر من يناير (١٠٩٩) ميلادية (١٢ صفر

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٥٧ .

٤٩٢هجرية»[1]، و«وصلنا إلى بيت المقدس يوم الثلاثاء ٠٧ يونيو ١٠٩٩ ميلادي (٠٩ رجب ٤٩٢ هجرية)» [2]، و«حل أسفو وأصحابه بمدينة بجاية في فاتح رمضان من سنة ٥١٢ هجرية (٢٢- ١٢- ١١١٨ ميلادية)» [3]، و«في الخامس عشر من رمضان من نفس السنة [٥١٥هـ ٣/١٢/١١٢١ميلادية) سوف تعلن إمامتك [أسفو] وتخبر أصحابك العشرة بأنك المهدي المنتظر، وسببا يعونك على ذلك، وسيكون على رأس المبايعين عبد المؤمن»[4]. تندرج هذه التواريخ في سياق الرمزية التاريخية، لأن أحداث غزو القدس ومبايعة «أسفو» تؤسس نصّيا أنساقاً دلالية جديدة. لذلك فالإحالة على المرجعية التاريخية الخارج نصية تحمل تداعيات رمزية، لأنها تجعل المتلقي يتوهم الحدث النصي من زاوية جمالية قوامها بنية «كما لو..»، فيصير التأريخ أسلوباً سرديا يعمق جمالية تلك البنية، مادامت بنية «كما لو» «تفجِّر أفعالاً تصورية لدى المتلقي يدرك ما يهدف عالم النص إلى إثارته»[5].

أما العنصر الفني الثاني (الوصف المشهدي) فتحكمه جمالية الإيهام بالتحقق الفعلي للموصوف على مستوى المكان، حيث ينفتح السرد على خطاب وصفي يتماشى مع مسار الرحلة وامتدادها في الجغرافية الحضارية، فيكثر الوصف المشهدي للحركة والعمران مثل: «إنها محلة، عظيمة المضارب بقباب بديعة وأروقة عجيبة، وأعظمها مغرب الأمير.. وعندما يجن الليل توقد الشموع والقنادل فيتحوّل الظّلام إلى نهار، وترتفع عندئذ عقائر الجواري الحسان..» [6]. وكذا امتداد الرحلة في الجغرافية الريفية والبدوية، حيث يهيمن الوصف المشهدي للطبيعة: «كان الربيع قد كسا بثوبه الأخضر جسد الأرض، فبدت كأنها خلقت لتوّها؛ بهوائها الطّري، وطيورها المغردة، ومياهها المتدفقة بسخاء في كل مكان؛ من العيون وعبر الأنهار والجدران الجارية فوق التربة الحمراء طوراً، وتارة فوق الحصى المصقول أو بين الصخور

---

(١) المرجع نفسه، ص: ١٦٣.

(٢) المرجع نفسه، ص: ١٦٥.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٢٨٩.

(٤) كمال الخمليشي، الإمام، ص: ٢٧٠.

(٥) فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية، مرجع مذكور، ص: ٢٣.

(٦) كمال الخمليشي، الإمام، ص: ٢٢٥.

المُكوَّرة ، فيعزف خريرها للسكون أعذب الألحان»[1] . إنها صورة سردية ذات خلفية وصفية تقوّي الوهم المرجعي ، لأن العناصر الموصوفة حرّفها الوصف من وضعية الممكن إلى وضعية المحتمل ، فعبَّرت عنها عدة صفات (عجيبة ، الطري) واستعارات رمزية (الربيع بثوبه الأخضر ، جسد الأرض ، هوائها الطري ، يعزف الخرير أعذب الألحان . .) .

يتضح جليا أن المرجعية الرحلية لرواية «الإمام» أسّستها آليات مرجعية ذات بعد جمالي وفني ، وهي آليات تراوح حضورها بين الهيمنة (الوساطة المرجعية) والحضور الهامشي (التذويت المرجعي) ؛ خاصة إذا ركزنا الحديث على شخصية «أسفو» في مساره الرحلي ، إذ تحضر مجمل ملفوظاته في سياق حواري ، أو في سياق متصل بذات الملفوظ كما يشخصها السارد المتواري ، مما أفضى إلى الحضور الضعيف جداً للتذويت المرجعي . نكتشف أن الآليات المعتمدة في بناء مرجعيات النص الروائي تتميز بخاصيتين اثنتين على مستوى التجلي النصي :

- التفاوت في الحضور النصي على مستوى الهيمنة ، أو الغياب الكلي أحياناً .
- التعالق الدلالي والرمزي والفني بالمرجعية المهيمنة والبانية للنص الروائي من حيث النوعية المميزة عن غيره من النصوص الروائية الأخرى .

٢- آليات بناء المرجعية الرحلية الجماعية:

تتأسس رواية «رحلة خارج الطريق السّيار» لحميد لحمداني على مرجعية رحلية جماعية ، بيد أنها مرجعية ساهمت في بلورتها عدة آليات مرجعية بمنطلقات دلالية وجمالية . وذلك انسجاماً مع مميزات وخصائص وأبعاد الرحلة الجماعية لعدة شخصيات عبر ناقلة مهترئة من المدينة نحو البادية ، رحلة انتهت إلى كارثة مأساوية تمثلت في انفجار الناقلة واحتراق الحقول الزراعية المجاورة لها . غير أنها رحلة بلورت المشترك الإنساني عبر وسائط جمالية وآليات فنية مختلفة من أهمها :

٢- ١- الوهم المرجعي:

بالرغم من أن أحداث رواية «رحلة خارج الطريق السيار» تندرج ضمن سياق

(١) المرجع نفسه ، ص : ٤٨ .

سردي تحكمه ما يمكن تسميته بجمالية «التخييل المتعالي»[١] ، لأن جلّ مكونات المرجعية النصية يحكمها مبدأ الاحتمال لا التحقق المرجعي ، فإن ثمة عناصر فنية وجمالية توهِمُ بإمكانية التحقق المرجعي وليس احتماليته فقط ، ومن أهمها :

- الوصف المشهدي التفصيلي : يندرج هذا المكون الفني في سياق ترتيب تصنيفي تصاعدي للوهم المرجعي ضمن ما هو سردي- وصفي (*narratif-descriptif*)[٢] . هكذا يصير التصوير السردي ، بموجب هذه الآلية الفنية ، قائماً على جمالية الحضور ؛ ونقصد بها الحضور القوي للمشهد الموصوف على مستوى ذهن المتلقي في سياق سردي ودلالي يجعل إمكانية المقارنة مع العالم المرجعي واردة ، قصد البحث عن مظاهر الالتقاء بين المرجعية النصية والخارج نصية ، فيغدو الوصف المشهدي وسيلة فنية لاشتغال تقنية الإيهام المرجعي . لهذا يشتغل الوصف المشهدي بناء على المعطيات التي تستدعيها المرجعية الرحلية الجماعية بكيفية تُوهم بوجود علاقة تطابق بين الصورة المتولّدة في الذهن والدلالات المنبثقة عنها والمرجعية المحتملة التحقق . وللاستدلال على ذلك نسوق الأمثلة التالية :

- «عندما كان أزيز الناقلات يملأ الساحة بضجيج مزعج ، كان يحتسي القهوة وهو يخطط بقلمه على ورقة أمامه وينظر بين الحين والآخر إلى الناقلة . . أما الساحة فقد توقّدت تحت حرارة الشمس وضغط دخان المازوت . المسافرون ينتظرون أدوارهم في الركوب . على واجهة المكاتب لوحات تحمل أسماء مدن وقرى عديدة . الناقلة هناك يراها رابضة كحيوان خرافي ، يكاد لا يميّز لونها خلف طبقة الغبار الذي يكسو صفائحها المتهالكة . تجمهر في الساحة أشتات من الخلق ، أغلبهم حصادون وقرويون بجلابيبهم الصوفية البُنّية الداكنة وطرابيش الدوم . . .»[٣] . إنه مشهد وصفي يمتاز بجمالية الدّقة ، باعتبارها جمالية تميل للتفاصيل الدقيقة أثناء عملية الوصف التي

---

(١) أو ما يسميه تقرير لجنة تحكيم جائزة الملك عبد الله الثاني إثر فوز رواية «رحلة خارج الطريق السيار» بها بـ«التجريد» باعتباره عنصرا فنيا ودلاليا «يقارب الأشياء ويشخصها دون أن يتورط بالإحالة المباشرة التي تقيد دلالات العمل الفنّي أو تحدّ من آفاقه» ، ملحقات على هامش النص الروائي ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ١٢١ .

(2) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p:27.

(٣) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٦ .

تقرّب المتلقي من الموصوفات بطريقة مفصلة ومُعبّرة . لهذا يغدو الوصف أداة فنية توهم بوجود مرجعية خارج نصية يحكمها مبدأ إمكان التحقق ؛ مادام الوصف المشهدي يخاطب الحواس الإنسانية المختلفة من سمع (أزيز ، ضجيج) وبصر (ينظر لوحات تحمل أسماء) وشم (ضغط دخان المازوت) ولمس (يخطط) . وبذلك تعبّر دقّة الوصف عن دِقّة الخطة السردية في سياق سيرورة تخييلية محكومة بـ«لغة محددة : قدر الإمكان في كل من جانبي اختيار الكلمات والتعبير عن حدة الفكر والمخيّلة»[1] .

- «توقفت الحافلة ، وتريث عبدون إلى أن اختفت زوبعة الغبار فأخذ بيد الرجل ونزل إلى الخارج . . عانق عبدون الرجل الذي كان ذاهلاً عنه . . نزلت المرأة وتبعها صالح يحمل حقيبته وحقيبة سيّده وقد تغير مظهره عندما ارتدى جلباباً أبيض وطربوشا تونسيا أحمر . .»[2] . إنه مشهد موصوف محكوم بجمالية الحركة ، بوصفها جمالية تؤطرها لغوياً أفعال السيرورة والدينامية (توقفت ، تريث ، اختفت ، نزل ، نزلت ، تبعها ، تغيّر . .) التي تنسجم مع الفعل الحركي المقترن بالمرجعية الرحلية ، وبوصفها جمالية تتماشى دلاليا مع الرحلة الجماعية المفضية إلى وصول بعض الشخصيات إلى مكانها المقصود . لهذا تدعم المقاطع الوصفية المشهدية الإيهام بإمكان تحقق الرحلة الجماعية ، فيكون التركيز على الوصف الدينامي لمشاهد نصية مرشّحاً لتقوية الإيهام المرجعي في السياق التخييلي بأساس جمالي هو الوصف المشهدي .

- «بدأت ألواح الناقلة وكتل الأمتعة المحروقة تتطاير بفعل الريح ، وتستقر في الحقول المجاورة ، توزع الرجال والنساء يلاحقون الكتل النارية التي هجمت على الحقول في كل الاتجاهات ، سلخوا جلابيبهم واستعملوا كل ما بأيديهم لإطفاء النيران ، ولكن سرعة الريح كانت تتحدى الجميع . وما هي إلا برهة حتى انفجرت الناقلة ووزعت مزيداً من حممها على الجانبين . لم يعد بالإمكان فعل أي شيء . عاد الجميع متصايحين إلى وسط الطريق هربا من لفح ألسنة النيران التي أحاطت بهم من كل مكان . جلس سالم وسط الجميع واضعاً يديه على خديه بينما انبطح

---

(١) إيتالو كالفينو ، ست وصايا للألفية القادمة ، مرجع مذكور ، ص : ٦١ .

(٢) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٩٦- ٩٧ .

احميدة إلى جواره ينتحب في صمت مرير . أما عبدون فقد سار صامتاً وسط الطريق في الاتجاه المعاكس وكأنه كان عائداً من حيث انطلقت الناقلة ، كان إلى جواره كلب جائع هارب من الجحيم»[١] . إنه مشهد موصوف قائم على صنف «اللوحة» (*le tableau*)[٢] تؤطره جمالية الكارثة ، بوصفها جمالية توهم المتلقي بالانتهاء الفعلي للرحلة الجماعية على إيقاع السقوط المروّع للناقلة (الاحتراق) ، بالرغم من أن الكارثة الختامية ، كما تعبِّر عنها المرجعية الرحلية الجماعية ، تأتي في سياق رمزي يراهن على الدلالات المتولدة من تلك الكارثة . لهذا امتلكت اللغة الوصفية لمشهد الاحتراق إيحاءات حسية تجعل «نهاية» الرحلة مفارقة لبدايتها ، كونها «نهاية» عطلت المسير في إشارةٍ رمزية إلى ضرورة إعادة النظر في هذا المسار والحركة (الرحلة) .

من هنا يكون الوصف المشهدي التفصيلي آلية فنية تمتلك طاقة جمالية وأبعادا دلالية توهم بإمكانية التحقق المرجعي ، مما يدل على «الصنعة الفنية» لبناء المرجعية الرحلية الجمالية المحتملة وليس الكائنة .

- التشخيص الوصفي الدقيق : ينبني التصوير السردي بهذه الآلية الفنية على جمالية النوع ؛ ونقصد به انفتاح الوصف على التشخيص الدقيق لأحد العناصر والعلامات النصية يوهم بطابع التحقق الممكن ، فيصير الثراء اللغوي والأسلوبي مُدعما للوهم المرجعي . وهذا ما يبرزه التشخيص الوصفي الدقيق للعناصر التالية :
- الشخصية الروائية : يأتي وصفها في سياق التشخيص المُوجه صوب الصورة الشخصية (*le portrait*)[٣] الدقيقة لهذه الشخصية . نلمس هذا في وصف شخصية «سالم» سائق الناقلة في سياق سردي يوهم بحقيقة الشخصية ، وفي سياق دلالي رامزٍ للتباين الطبقي بين مالك الناقلة وسائقها : «يدخل سالم بلباس السياقة الملبد بالزيوت ، ويدوس بحذائه الزرابي المترامية في صالة كبيرة . نقوش

---

(١) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ١١٣ .

(٢) نعتمد هنا على التصنيف الذي قدمه «بيير فونتانيه» للوصف ، تصنيف جعل فيه الوصف سبعة أصناف ، انظر :

Pièrre Fontanier, Les figures du discours, éd. Flammarion, Paris, 1977, p: 422-433.

(3) P. Fontanier, les figures du discours, op, p: 428.

وتحف موزعة في الأركان . يجلس على طنفسة بجانب خزانة حائطية من الخشب الملمع ببرنيق بني»[١] . فضلاً عن وصف «سالم» أثناء قيادته للناقلة بوصف مجهري دقيق يعمق الإيهام المرجعي ، حيث يتمُّ التركيز على وضعية الشخصية وحركتها وذوقها وحواسها : «تتناثر قطرات القهوة السوداء «المكسرة» بالحليب من الكأس المثبتة داخل حلقة حديدية كلما مرت الناقلة بالحفر أو ارتطمت عجلاتها بالأحجار . وحينما تقع على يد سالم قطرة منها ينتبه إلى أن الكأس لم تفرغ بعد ثم يأخذ رشفة أخرى متلذذا بحلاوة السائل المشبع بنكهة القهوة»[٢] .

وتتجلى معالم الإيهام المرجعي من خلال التشخيص الوصفي للشخصية الروائية عبر التركيز على حركة الشخصية . وذلك انسجاما مع الدلالة الدينامية المتولّدة من المرجعية الرحلية الجماعية للنص الروائي عامة ، مادام «مدلول الوحدات الحكائية لا يفهم إلا في سياق مجموع النص الروائي ، أي في ضوء الوحدات الأخرى المُبينة في العمل»[٣] ، مثلما هو الأمر مع الوحدة الحكائية الوصفية التالية :

- «تحرك عثمان في ظلام الليل وهو يحتضن العلبة في قُبِّ جلبابه الملقى على صدره ، عض على طرف القبِّ بأسنانه حتى لا يتراجع نحو ظهره وتسلق السلم الخلفي المهترئ للناقلة ثم توقف عند الدرجة الثانية . أطل من النافذة الخلفية المهشمة الزجاج فسمع شخير احميدة يتردد عن قرب ، ثم نزل في حذر متجها نحو الباب الأمامي وتسلل إلى الداخل ، عالج غطاء المحرك ثم رفعه فأحدث صريراً حاداً ظن معه أن احميدة سيهب من نومه . توقف لحظة ليتأكد من أنه لم يتحرك واستأنف يتحسس بيده سدّادة مصب الزيت . . لم يجد صعوبة في إزاحته . سكب المحتوى كاملاً في جوف المحرك واحتفظ بالعلبة الفارغة بقُب جلبابه . أعاد كل شيء إلى حاله واختفى من جديد وراء أطياف الظلام»[٤] . يظهر أن الوصف تركّز على فعل الشخصية وحركيتها (ترحك ، يحتضن ، عض ، تسلق ، توقف ، أطلّ ، نزل ، تسلل ، عالج ، رفع ، يتحسس ، إزاحته ، سكب ، أعاد ، اختفى) ،

---

(١) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦ . والتشديد من عندنا .

(٣) د . حميد لحمداني ، في التنظير والممارسة ، مرجع مذكور ، ص : ١٠٩ .

(٤) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٧٩ .

فكان مدار الاهتمام هو الفعل المؤدي إلى كارثة الانفجار. لهذا يندرج الوصف في سياق جمالية الإضاءة؛ ونقصد بها إضاءة دلالية للأسباب الكامنة وراء النهاية الكارثية للرحلة الجماعية، باعتبارها علامة نصية تقوم على رمزية الفضح، أي فضح العقلية التخريبية الساعية لتدمير كل مسار إنساني نحو أفق أرحب (رحلة).

- الزمن الروائي: تجسده بعض الدّوال اللغوية التي تدفع مدلولاتها إلى هيمنة الإيهام المرجعي، فيصير الزمن موصوفاً بعلامات لغوية توحي بواقعية المرجعية. بيد أن الطابع التجريدي والمطلق لهذه العلامات اللغوية يقوي الإيهام المرجعي أكثر من التحقق الفعلي المرجعي، كما تبرزه الأمثلة التالية:
- «أظن أنها خطيرة /الرحلة الجديدة/ هذه المرة أكثر من أي وقت مضى»[1].
- «أنا لم أكن معك جاداً في يوم من الأيام مثلما أنا عليه الآن..»[2].
- «كانت الناقلة لا تزال تجوس بين الحقول التي تنتظر ساعة الحصاد وقد بدت أحسن نتاجاً من سبقها..»[3].
- «أنهيت الآن لتوي تحضير أكلة يحبها زوجي بعد أن أصبح لدي متسع من الوقت في حياتي.. وأنا بلباسي التقليدي أنتظر عودة زوجي الذي يأتي في وقت متأخر، كما يفرض عمله التجاري..»[4].

يتضح أن الواصف يكون حيناً ذاتاً واصفةً يصف ذاته ووضعه في سياق زمني خاص، وأحياناً يكون ذاتاً واصفة يصف غيره في إطار زمني عام. وتتجلى العلامات اللغوية التي توهم بمرجعية زمنية محققة (هذه المرة، وقت مضى، يوم من الأيام، الآن، كانت، ساعة الحصاد، سبقها، الآن لتوي، الوقت، أنتظر، وقت متأخر) في سياق وصفي محكوم بتعدد المدلولات، فتغدو علامات لغوية ترمز للإحساس القوي بحركة الزمن في سياق الحركة الإنسانية غير المألوفة النتائج (رحلة خطيرة)، وللتحول النوعي للإنسان أثناء صيرورة وجودية (رحلة) تجعله يتحول على المستوى القيمي

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٩.

(٢) المرجع نفسه، ص: ١٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص: ١٠٩.

(٤) المرجع نفسه، ص: ١١٣- ١١٤.

(جاداً) ، ولإدراك التأثير القوي للزمن على الطبيعة ومنتوجها النافع (الحصاد) . كما يظهر تأثير الزمن على الإنسان من زاوية إخضاعه لسلطته ، وإدماجه في سيرورة رتيبة ومفرَغة من أي إحساس بالإنتاج والفعالية (لدي متسع من الوقت) .

- المكان الروائي : يعمّق التشخيص الوصفي الدقيق للمكان الروائي الإيهام المرجعي ، لأن «تشخيص المكان في الرواية ، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع ، بمعنى يوهم بواقعيتها»(١) . تعبّر هذه الفكرة الهامة عن أهمية الوصف الدقيق في التقاط كُنْه المكان في سياق سردي أساسه جمالية الإمكان والاحتمال ، وهو ما يمكن تبيُّنه في المقاطع التالية :

- «الطريق يمتد أمام الناقلة شريطا من التربة الحمراء ثم يغيب بعيداً إلى اليمن . القرية تبدو مهجورة في هذه الساعة القائظة والناقلة مثل وحش رابض يقذف من جوفه بمخلوقات متنافرة الأشكال ، وهاهو باب المقهى تدب فيه الحياة . ظليلة من القشّ والقصب منصوبة فوق أعواد شجر الكالبتوس ، فوقها لوحات إشهار لبعض المشروبات الغازية بهتت ألوانها . عند المدخل خابية مغطاة بلوحة خشبية وفوق غرّاف من الميكة مشدود بسلك إلى جسم الخابية»(٢) .

- « . .طفت في جنبات البيت ، كان كل شيء منظماً في الصالون الكبير على الطريقة التي ورثناها عن الآباء ، النقش التقليدي على الجبس يزين السقف والجوانب العلوية من الحيطان . الفراش النفيس يمتد في استدارة كاملة على ثلاثة أضلاع ، الساعة الحائطية الكبيرة ، الثريا المتلائمة والزربية الحمراء التركية تغطي كامل الأرضية ، وفي المقابل يوجد الصالون الحديث بكل ما فيه من آلات وأجهزة إلكترونية : التلفاز وآلة التسجيل والفيديو وبعض اللوحات والتحف العصرية . تستطيع أن تقول بأن البيت تحققت فيه تلك المعادلة السحرية التي يسمونها الآن الأصالة والمعاصرة . وأنا بلباسي التقليدي أنتظر عودة زوجي . . كل يوم يتكرر نفس الإيقاع : تهيء العشاء ، تفقد نظام البيت وانتظار الزوج ، ويكبر حجم الملل وتكبر معه الأسئلة»(٣) .

---

(١) د.حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٦٥ .

(٢) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٢٢- ٢٣ . والتشديد من عندنا .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١١٣- ١١٤ .

يتخذ الوصف المكاني في المقطعين معاً طابعاً تفصيلياً دقيقاً ، مما يسمح ببناء عدة دلالات يوحي بها كل مقطع من جهة ، وتتعالق بالمرجعية الرحلية المهيمنة في النص الروائي من جهة ثانية ، مادامت «العلاقة بين وصف المكان والدلالة (أو المعنى) ليست دائما علاقة تبعية وخضوع ، فالمكان ليس مسطّحا أملس ، أو بمعنى آخر ليس محايداً ، أو عاريا من أية دلالة محددة»[١] . ويمكن القول إن المقطعين الوصفين السابقين ينفتحان على عدة دلالات من بينها :

- غياب الشروط الموضوعية للتقدم المجتمعي كما تعبّر عنه رمزية الرحلة ، بحكم اهتراء البنايات المفضية لتحقيق شرط التقدم . وذلك ما توحي به رمزية الأمكنة المغلقة والمفتوحة الموصوفة بصفات قدحية دالة على تكريس التخلف ؛ سواء كانت مساراً (الطريق المترب) ، أم عالماً بشريا وثقافيا (القرية المهجورة) ، أم وسيلة (الناقلة وحش رابض) ، أم فضاء اجتماعيا (المقهى : من القش والقصب) .
- سيطرة الرؤية التقليدية تجاه تحديث المجتمع بناء على رمزية البيت ؛ حيث يغدو الوصف التفصيلي لمكونات الفضاء المغلق (البيت) محملاً بدلالة التنبيه إلى خطورة الحياة الإنسانية المحتملة ، لأنها حياة مشبعة بتحديث شكلي (آليات وأجهزة إلكترونية) يدفع الإنسان إلى الاغتراب داخل محيطه (رمزية البيت) ، بحكم سلطة الانغلاق داخل رتابة مملة توحي بالثبات لا الحركة . بناء على ذلك يصير البيت الذي يضم امرأة تعاني حياة «متكررة الإيقاع» رمزاً لحياة إنسانية مليئة بمنظومة من القيم المتصارعة (الأصالة والمعاصرة) ، فتساهم في تكريس التخلف أكثر مما تفضي إلى التقدم .

٢- ٢- التذويت المرجعي:

إذا انطلقنا من أن التذويت المرجعي «يتكون من خلال حبكة ذاتية ، ومن خلال تقييد وجهة النظر بدلالة ذاتية سردية أو سرد ذاتي ، وهاته الذاتية يمكن استثمارها بشكل مغاير»[٢] ، أمكننا القول إن التذويت يشتغل في رواية «رحلة خارج الطريق السيار» من زاويتين ؛ زاوية الصوت السردي بحكم الطابع الحواري للرواية الذي فسح

---

(١) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٧٠ .

(2) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p:23.

المجال لتنوع الأصوات السردية ، وزاوية الحوار بين شخصيات الرواية الذي استدعاه الرحيل الجماعي لشخصيات الرواية عبر ناقلة مهترئة . يصير التذويت المرجعي في «رحلة خارج الطريق السيار» متصلاً بدينامية تواصلية لشخصيات راحلة ، ومنفتحاً على خطابات وأصوات تعبّر عن مواقفها وقلقها ، وكل ما يستدعيه فعل الرحيل . لهذا يمكننا مقاربة التذويت المرجعي من زاويتين :

١ - زاوية التعدد الصوتي:

إذا كان التعدد الصوتي يعبِّر عن انتماء نوعي للنص الروائي (الرواية الحوارية) ، ويدل على تدبير السرد وفق منظور قيمي رفيع (ديموقراطية السرد) ، فإنه تعدد يؤكد اشتغال النص على الطابع الجمالي والفكري ، مادام «تعدد الأصوات في الرواية الحديثة ، استجابة استتيقية لمقتضيات تنسيب الحقيقة ، وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ، ومن الآخر ، ومن العالم»[١] . لهذا نتساءل عن الأصوات السردية التي يصير السرد مذوتاً برؤيتها لذاتها وللآخر وللعالم؟ وما هي الأبعاد الدلالية والجمالية المنبثقة من التذويت المرجعي الذي تشخصه الأصوات السردية؟

تتجلى معالم التذويت المرجعي في أصوات سردية مختلفة داخل رواية «رحلة خارج الطريق السيار» ، حيث إنها أصوات تعبّر عن كينونة جماعية فرضتها الرحلة الجماعية عبر الناقلة ، بيد أنها تنفرد بالتعبير عن كينونتها الفردية في علاقتها المتنوعة بالرحلة الجماعية . وهو ما تشخصه الأصوات المتعددة التي تمنح الرواية طابعاً جماليا وفكريا ؛ لأن «رسالة الرواية ذات الأصوات المتعددة- رسالة سمفونية . . . ترتكز على صراع الأفكار ورؤى العالم»[٢] .

- صوت القيادة : تمثله شخصية «سالم» سائق الناقلة الذي يشخص صورة قائد اضطرته ظروفه (البطالة) إلى قيادة جماعة بشرية ، فيقتسم معها هَمَّ الوصول إلى نهاية آمنة . لهذا ينفتح خطاب «قائد» الناقلة أولاً على قيِّم الاستغلال (عبدون) بوسائل مفتقدة لشروط تحقيق حركة متطورة للمجتمع النصي : «عبدون بعوضة

---

(١) محمد برادة ، فضاءات روائية ، منشورات وزارة الثقافة ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص : ٣٩ .

(٢) ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ١١٩ .

مسمومة ، خفاش ليلي ، والناقلة مارد خرافي متهالك ، وأنا مهمتي ترويض المارد وتسخيره لخدمة عبدون المسموم فهل أقوى على هذا العذاب؟»[1] . وينفتح خطاب القيادة ثانيا على قيم تأنيب الضمير جرّاء سوء الحركة والفعل (الترحال) ، مما جعل «الذات» القائدة تعيش وضعاً منفصلاً إلى وضعين مفارقين ؛ الأول يُؤطره الوعي بتسخير الذات من أجل الآخرين ، والثاني يحكمه الوعي بقهر الزمن وضياع الذات المضحية من أجل البشرية في مسار سيزيفي : «عندما أتذكر غزو الشيب لشعر رأسي يسكنني الإحساس بالزمن ، حياتي ضاعت وزَّعتها في رحلاتي ، نشرتها في طرقات الإسفلت بين الجبال والسهول . . هدرتُها مجاناً ، لا شيء سوى الترحال . الناس يرحلون من أجل أن يستقروا في مكان ما ، أما أنا فرحلة تطوّح بي إلى أخرى ولا أجد الخلاص . .؟»[2] .

وينفتح خطاب القيادة ثالثا على القيم الوجدانية ، حيث تستمر «جليلة» في روح الرحّالة «سالم» (السائق) بالرغم من مساسها بكينونته الرمزية (الرجولة) ، فانفتح مستقبله على التّيه الإرادي (قيادة الناقلة) رغبة في إثبات الرجولة لتحقيق كينونة جديدة مفتوحة على النجاح المادي والعاطفي : «أرأيت الآن يا جليلة كيف أصبحت رجلاً في كامل خشونتي . . ألم تكوني أنت السبب! فحين أصغيت إليك وذهبت أبحث عن المال والرجولة . . عندها لم أجد في طريقي غير عبدون . . هاهي ذي الرجولة التي كنت تتصورينها يا جليلة ، فانظري كيف انفتل ساعدي بمقود حافلة عبدون ، وكيف تغضن وجهي وانحرق بلفح الشمس»[3] .

كما انفتح خطاب «سالم» رابعاً على قيم الضياع التي سببها التحصيل الدراسي في إشارة رمزية إلى ضرورة التفوق الدراسي لا التوفّق فقط : «كنت أظن أنهم جميعاً كانوا يحلمون ، لأني قلت مع نفسي حينئذ أن شهادة البكالوريا بمعدل واقف على رجليه ، لن أنال من ورائها أكثر من معلم منفي في أحد جبال الجنوب . . ركبت رأسي وواصلت الدراسة وحصلت بعدها على شهادة أعلى تثبت عن جدارة

---

(١) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٥ .

واستحقاق أني لم أعد أصلح لشيء»[1] . وانفتح خطاب «قائد» الرحلة خامساً على قيم التمرد على الفعل الجاني المفضي إلى الخيبة وديمومة الرتابة وثقل الزمان : «لدي إحساس قوي بأن حياتي لا يمكن أبداً أن تبقى في محبس التحول هذا إلى النهاية»[2] .

- صوت التخريب : يُمثله شخصية «عثمان» الذي يشخص صورة الكائنات البشرية المساهمة في تعميق الأزمات وعرقلة المسير ، برؤية سادية تقوّي العداء للآخرين وتُكرّس الخراب والانهزامية : « . . . لا أريدكم أن تذهبوا هكذا من موتٍ إلى موت ، بل أريدكم أن تروها / الناقلة/ تتدحرج بكم في منحدر صخري وتحسوا بهول ارتطامها على كتل فولاذية وتشهدوا نارها تنتقل إلى أجسامكم فتمتص ما بقي فيها من دماء إلى أن تصبح فحماً ، عندها يقبل عثمان موته راضيا بينكم ، لا تخافوا سيكون جسمي وقوداً يُزند لهيبها»[3] .
- صوت «الحقيقة» : تشخّصه شخصية الصحفي «سعد» ، لأنه يمثل صوت الفئة القادرة على تشريح الأزمة ، والنظر إليها وفق تصور شمولي يشخص الظاهرة ويسائلها ويقترح حلولاً لها ، ثم يستخلص منها النتائج والعبر : «إن ما حكيته عن ظروفك الجديد بأن يهتم به صحفي مثلي . . لقد تبين لي أن كثيرا من القراء أصبحوا يستهلكون آلام الآخرين كنوع من التسلية . . لكل هذا تكونت لدي قناعة راسخة بأن الصحفيين والسياسيين والاقتصاديين محتاجون اليوم أكثر من أي وقت مضى إلى تطعيم خبراتهم بتجارب الفلاسفة والأدباء والعلماء والساهرين على كل القيم الروحية . . أما عن الفاجعة التي تسببت فيها تلك الناقلة الملعونة ، فهي بالنسبة لي درس تاريخي لكنه للأسف مشحون بالقساوة»[4] .
- صوت التمرد : تعبِّر عنه شخصية المهندسة الزراعية الشابة في سياق دلالي يمكن نعته بجمالية الإكراه ؛ لأن «الذات» الأنثوية تتمرد على واقعها النصي تحت

---

(1) المرجع نفسه ، ص : ٦٧ .

(2) المرجع نفسه ، ص : ١٠٤ .

(3) المرجع نفسه ، ص : ٢١ .

(4) المرجع نفسه ، ص : ١١٧ .

ضغط وإكراهات المحيط الاجتماعي . إنها إكراهات تعبّر عن مأساة مجتمعية ، ومحيط يكرس البؤس والألم والتمزق الداخلي[1] ، مما أفضى إلى التمرد والاحتجاج الرمزي (السفر) أملاً في بناء حياة جديدة تكسر قيم الوصاية على المرأة وتجعلها سجينة البيت : «عندما أكدت له هدفي من الرحلة وشرحت له نوعية عملي استغرب كثيرا وصارحني بأن هذه أول مرة في حياته يرى فيها امرأة تريد إدارة ضيعة»[2] . بيد أن أمل بناء رؤية وحياة جديدة لامرأة تحاول امتهان عمل يتعارض مع أنوثتها (إدارة ضيعة فلاحية) سيتهاوى بفعل نماذج بشرية تحكمها قوة الغرائز ، مما جعل التمرد ظرفياً ومفضياً إلى تكريس كينونة دونية وضعيفة ومهزومة : «في الواقع عدت من حيث أتيت في رحلة عذاب أخرى وأنا محطّمة الكيان . ولم أنقطع أبداً عن البكاء حتى ارتميت على صدر أبي . .» [3] .

- صوت الورع : يمثله «الشيخ» الذاهب لزيارة ضريح جده رفقة زوجته ، وهو صوت يجسد رمزياً واقع الخرافة الذي يحتمي بأقنعة روحية . لهذا يسيطر الحلم باستعادة العوالم الروحية المفتقدة ، عبْر طقوس تميل في عمقها لقيم الاستغلال والنهب والمكر ، ويقترن سطحها بسلوكات أخلاقية وروحية : « . .هل يمكن أن أصدق أني سأصبح مثل جدي يوم كانت زاويته عامرة ، وكنت شاهدا على حلقات الذكر . . أطعم المباخر بالعود القماري فتتوضع الروائح الزكية في الأرجاء ،بينما الأذكار النبوية الشريفة تداعب روحي ممزوجة بزغاريد النساء . . فهل تستطيعين يا خديجة مُساعدتي على استرجاع كل هاته الكنوز؟»[4]

يتضح أن التذويت المرجعي يتجلى من خلال «ذوات» نصية وهي تواجه أسئلة الرحلة التي تنخرط فيها ، وذلك برؤى مختلفة وتصورات متباينة دلاليا ، وبمداخل مختلفة جمالياً تمثلت في الاسترجاع والمونولوج الداخلي حيناً ، والوصف واليوميات والخطابات التراسلية حينا آخر .

---

(١) المرجع نفسه ، ص :٥٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص :٨٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص :٩٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٦٣ .

٢- زاوية الوعي الحواري:

مما لا شك فيه أن «الحوارات الخالصة» بين الشخصيات ، التي تتخلل سيرورة الحكي ، هي «تعبير عن تصارع أنماط الوعي ، والرؤى للعالم»[١] . لهذا يعبّر الحوار بين شخصيات رواية «رحلة خارج الطريق السيار» عن وعي المتحاورين بقضايا متنوعة فرضتها المرجعية الرحلية الجماعية ، وهي قضايا تتداول فيها الشخصيات من منظور ذاتي ، مثلما هو الأمر مع القضايا التالية :

- السفر والطريق والرحيل : قضايا منفتحة على ثلاث مقولات هامة : الانطلاق والخبرة والكينونة ؛ حيث يتبلور الوعي بانطلاق فعل مخالف للسابق «أما هذه الرحلة فليست ككل الرحلات»[٢] ، فيتولّد الوعي بعالم مليء بالمآسي «حتى وإن كانت الرحلة في مثل هذه الناقلة وعبر هذا الطريق الموحش»[٣] . وهذا يفضي إلى كينونة مستلبة وسائرة نحو انتهائها الرمزي : «لا أعتقد يوماً أنك ستفهم بأن الواقع أخذ في تجاوزنا وأنك دخلت وأدخلتني في عالم الموت المحتوم»[٤] .
- القيادة والسياقة : بوصفهما تعبيرا رمزياً عن ضرورة انسجام بين القائد ورؤيته الاستراتيجية التي يجب أن تكون محكومة بالأمان والاطمئنان والجدية : «لن أرتاح للسفر معك بعد اليوم ، وهناك حدود للمزاح ينبغي أن تتوقف عندها»[٥] ، أو الإكراه والإجبار : «لو كانت شهاداتي أنقذتني ما سرت في طريق العذاب هذا»[٦] .
- التقدم والتخلف : باعتبارهما وضعية دالة على تصارع القيم الفكرية والمجتمعية ، مما ولّد اختلافاً في رؤية كيفية التعاطي مع كل عنصر من عناصر تلك الوضعية :

(١) د . حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية : مدخل نظري ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص : ٩١ .

(٢) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٣١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٠٥ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٠٦ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٩ .

«المهم أني لا أومن باستيراد أية أفكار من الخارج»[1] ، «أنا أرى أن المحن توحد الناس وتخلق جميع شروط التضامن»[2] ، «لا تحاول أن تسحب رؤيتك المأساوية على الجميع ، فالحياة رغم كل شيء جديرة بأن تعاش»[3] ، «الخروج من التخلف لا يحدث إلا بالتفكير الهادئ والتفاؤل والحوار مع الآخرين ، دون إغفال المبادرات الفردية الخلاقة»[4] .

يظهر أن الحوار بين الشخصيات يقوي التذويت المرجعي ، لأن الشخصيات تبدو «ذواتا» نصية جعلتها المرجعية المعروضة في النص الروائي تكشف ماهيتها وديناميتها ضمن الجماعة الراحلة ، وتبرز كينونتها ووجودها وعلاقاتها بالآخرين .

٢-٣- المزج المرجعي:

ساهم المزج المرجعي في انفتاح المرجعية الرحلية الجماعية المهيمنة في رواية «رحلة خارج الطريق السيار» على عدة مرجعيات نصية ، فتبدو بحمولة دلالية وآليات جمالية استدعاها فعل الرحيل والسفر الجماعي عبر ناقلة متهالكة من المدينة صوب البادية . ومن أهم تلك المرجعيات المنبثقة من المرجعية الرحلية المؤطرة للرواية نذكر :

- المرجعية الاجتماعية : تتجلى نصيا من خلال ما يمكن تسميته بـ«سردية المغامرة» ؛ حيث تتمظهر في مغامرة عدة أفراد عبر رحلة جماعية تفرض مداخل مختلفة ، لتحقيق تواصل اجتماعي يتم بمقتضاه التداول في قضايا اجتماعية . وبموجب ذلك تصير المغامرة أحد المكونات الأساسية لرواية الرحلة (*Le roman du voyage*)[5] ، مما يمكّن من اكتشاف قضايا اجتماعية ؛ أولها التباين الاجتماعي كما تشخصه التفاوتات الطبقية في سياق مجتمعي نصي غايته إقامة الحواجز بين الطبقات ، كما تعبّر عنه رمزية «الأسوار» في تساؤل «سالم» التالي : «لماذا

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٣٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٥٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٣٥ .

(5) M. Raimond, le roman, op, p: 28.

يبني الأغنياء أسوار حدائقهم عالية بهذا الشكل . .؟»[1] . وثانيا كشف الوضع الاجتماعي المتردي الدافع بعض الذاوت النصية لركوب المخاطر بحثاً عن حلٍّ لأزمة خانقة : «والدتي يحتمل أن تكون مريضة بداء خبيث ، وأبي يتأنق كل مساء ويتطيب ويأتي عند الفجر . أما أختي العاطلة فقبل مغادرتي وضعت مولودها الأول في إحدى غرف البيت لأن زوجها عاجز عن توفير السكن لها . أما أنا فأبي يرفض الموافقة على زواجي ، لذلك طرد الشاب العاطل الذي يتعلق بي مرات عديدة . . إنه يفضل أن أشتغل أولاً لتأمين مستقبلي . ثم إنني لا أشك بعد هذا أنكَ ستقول لي : «أنت أتعس فتاة» ، إذا أخبرتكَ بأني حاصلة على دبلوم زراعي»[2] .

- المرجعية القروية : باعتبارها مرجعية فضائية كانت مجالاً لعبور الرحلة الجماعية ، فتتجلى القرية النصية بميزات وخصائص نوعية ؛ أولها الوضع المتردي للقرية جراء الجفاف ، مما جعل قرى العبور تبدو مهجورة وخالية من سكانها[3] . وثانيها بؤس سكان القرية ، مما أفضى بهم إلى التسوّل في محطات وقوف الناقلات[4] . وثالثها تآكل الرأسمال الرمزي للفلاح البدوي (الأرض) بفعل سلطة الجفاف : «بدت الأرض مشققة من شدة القحط»[5] ، «صلابة الأرض دالة على العطش المزمن في هذه المناطق»[6] . ورابعها استمرارية هيمنة الفكر الخرافي على سكان القرى ، كما يشخصه تقديس البشر (الجد صالح) والحجر (الضريح) : «لم يخطر ببالي أن أتباع جدي موجودون في هذه القرية مع أن الضريح لا يزال بعيداً»[7] .

يتضح أن المرجعية الرِّحلية مكّنت من تقريب فضاء قروي مليء بالمآسي والأحزان ، بوصفه فضاء استعاريا لعالم متخلف . كأن الرحلة المعكوسة صوب القرية

(1) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٦ .

(2) المرجع نفسه ، ص : ٥٢ .

(3) المرجع نفسه ، ص : ٢٢ .

(4) المرجع نفسه ، ص : ٣٣ .

(5) المرجع نفسه ، ص : ٤٥ .

(6) المرجع نفسه ، ص : ٥١ .

(7) المرجع نفسه ، ص : ٧٥ .

هي إشارة رمزية إلى أن مغادرة عالم التخلف يتطلب جهوداً إضافية وجماعية لتدبير المآسي القدرية (الجفاف) باستراتيجية محكمة ، لأنها ستحسم مع تأليه الحجر (الأضرحة) ، وتدفع لتأهيل وسائل التحديث (الناقلة) ، وتساهم في اجتياز عتبة التخلف صوب عالم حديث (الطريق السيَّار) .

ثانيا: آليات بناء المرجعية التاريخية:

١- آليات بناء المرجعية التاريخية الخاصة

إن تمركز رواية «العلاّمة» لبنسالم حميش على المرجعية التاريخية الخاصة لشخصية «ابن خلدون» ساهم في تسليط الضوء على هذه الشخصية بشكل مستفيض، غير أن ذلك لم يمنع من تناول قضايا متعددة فرضها السياق التاريخي العام الذي اقترنت به شخصية «ابن خلدون». ولقد تحقق ذلك من منظور الشخصية الخاص، لكنه المعبّر عن كينونتها الفردية والجماعية، والراصد علاقاتها ومواقفها وأفكارها في سياق سردي تخييلي. لهذا تمّ استثمار عدة آليات لبناء المرجعية النصية المعروضة منها:

١-١- المزج المرجعي:

انفتحت المرجعية التاريخية الخاصة لرواية «العلاّمة» على قضايا مرجعية أفرزها التاريخ العام والمميزات النوعية لشخصية «ابن خلدون»، فأنتج التاريخ الخاص عوالم نصية متعددة منفتحة على أبعاد ورموز دالة؛ عوالم مرجعية مختلفة في «هويتها»، ومتداخلة فيما بينها، ومدعمة للمرجعية التاريخية الخاصة المهيمنة نصّيا. ومن أهمّ هذه العوالم المرجعية:

- المرجعية الفكرية: لقد فرضتها المرجعية التاريخية الخاصة لشخصية «ابن خلدون» من زاوية «عبقريتها» الفذة، بوصف «ابن خلدون» «علاّمة» نصية يبني خطاباً فكريا قوامه التأمل في مفاهيم مجردة أهمها:
- التاريخ: باعتباره مفهوما ضاغطاً على ذهن وفكر شخصية «ابن خلدون» «مفهوم يلاحقني حتى أثناء مدد خلوتي واعتزالي»[1]، مما يؤكد أهمية التاريخ في المشروع

---

(١) بنسالم حميش، العلاّمة، ص: ٤٩.

الفكري لشخصية «ابن خلدون» كما يشخصه النص الروائي ، وهي أهمية تنبع كذلك من مشتقات التاريخ «من جنس التغير والتبدل والانتقال والانقلاب والتحول . . .» [١] . وهذا ما جعل المرجعية الفكرية كما تبلورها شخصية «ابن خلدون» تنفتح على التاريخ من عدة زوايا ؛ أولها «العبرة من التاريخ» التي تؤطرها رمزيا قيم النفعية والإفادة والتوجيه والتعلُّم : «إن التاريخ ذو فوائد شتّى ،وإنه مخزون الدلالات الكبرى وكتاب العبر المثلى»[٢] ، التي تستدعي تفكيراً عميقاً فيها . وبذلك يصير «التاريخ هو مجال الاستنباط»[٣] ؛ أي استنباط الدلالات والعبر التي تجعل الإنسان يستفيد من «التاريخ» كونياً كان أم محلياً .

وثاني الزوايا تخص علاقة المؤرخين بالتاريخ ، بوصفها علاقة أفرزت ثلاثة أصناف من المؤرخين . الصنف الأول يرتبط رمزيا بالتاريخ وعبرته ، لكنه ارتباط التائه والضائع والمخالف لقوانين تمحيص الخبر التاريخي . والصنف الثاني فضل الارتباط بالتاريخ عبر رمزية التمويه والتحايل والتعتيم ، فبالرغم من إدراكه معضلة العبرة التاريخية ، إلا أنه «حلّها بتركها وغض الطرف عنها ، خوفاً منها على عاداته ومعاشه»[٤] . والصنف الثالث يتخذ موقع التأني والصبر في استخلاص الدلالات والعبر ، لأن غاية ذلك الفعل تعليمية توجيهية تتمثل : «في تحسين ذهنيات السّاسة وفي نهوض التاريخ أو علم العمران لدى الناشئة وفقهاء الأمة»[٥] .

وثالث الزوايا تهم «هلاك فن التاريخ» ، فتصير الاستعارة الوجودية (الهلاك) دالة على هالك مُتمثل في المؤرخين الرسميين المدفوعين بسلطة المال والشهرة : «هلاك فن التاريخ إنما يكون على أيدي محترفيه المنتظمين في سلك التعيّش والارتزاق»[٦] ، وعلى أيدي «سماسرة الأخبار والإشاعات» التي تخضع لقوى «البلع والضغط» المحرِّفة للتاريخ .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٤٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٥٢- ٥٣ .

(٣) عبد الله العروي ، مفهوم التاريخ ، مرجع مذكور ، ص : ٣٩ .

(٤) بنسالم حميش ، العلاّمة ، ص : ٥٣ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٥٣ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٥٤ .

أما رابع الزوايا فتعد نتيجة للثالثة ، لأنها امتدت لالتقاط النتائج المترتبة عن تسخير التاريخ للأهواء الخاصة ، مما أفضي أولاً إلى ضعف الإصلاح في ظل «تاريخ» استبدادي . وثانياً انفتاح كل تقدم وبناء في تاريخ الأمم على تأخر وانهيار ، كما تعبر عنه الاستعارة البحرية : «إن ما يثبته التاريخ في باب التوسّع والغزو ، فهو أن كل مدّ يعقبه في الغالب الأعم جزر»[1] . وثالثا تحوّل معادلة الاضطهاد من الحر إلى العبد ، وهو ما تداوله : «التاريخ في باب اصطناع العبيد الأرقّاء جيشاً متراصا»[2] .

- العصبية : تناوُلها النصي يمكن وصفه بجمالية الكشف ؛ ونقصد به كشف الخصائص السلبية لهذا المفهوم . لقد تمَّ ذلك عبر خطاب سردي تعليمي ، فبدت «العصبية» عند شخصية «ابن خلدون» «أم البلايا» ذات العواقب المدمرة ، ومن أهمها : الاستبداد الناجم عن «وازع القرابة والدّم في الظفر بالملك . . . ، واصطناع المرتزقة في إدارة دفة الحكم . . . ، والتعويل في الحكم على الهَرِمين والفاسدين . . . ، وتفضيل المتزلفين على الأكفاء . .» [3] . لهذا يبقى الحل الناجع لتجاوز العصبية هو التمركز «حول أمّة الشورى والحل والعقد ، حول دولة العدل والقسطاس المستقيم ، حول وازع الأخلاق في مجمل السلوك والتعامل»[4] . يظهر أن الاشتغال السردي للعصبية ضمن المرجعية الفكرية مؤطر برمزية محاربة الدوغمائية الهدّامة والتعصب العرقي والديني لأجل بناء مجتمع متقدم مؤسساتيا ، مما يجعل التاريخ النصي مندرجا في سياق دلالي مفتوح على الحاضر والمستقبل .
- السياسة : ينظر إليها «ابن خلدون» من زاوية قيمية أخلاقية وزاوية التمثيل والوساطة القابلة للمساءلة : «السياسة أمانة وتفويض ، لا مجرى لها إلا بين تضاريس المحاسبة والتوضيح»[5] ، مما يجعل السياسة قائمة على ديمقراطية التداول وليس سُنة الخلافة . وإذا كانت السياسة فن الممكن ، فإنها غالبا ما ترتبط

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٦٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٦٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٧٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٧٣ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٦٥ .

بالممكن المأساوي المليء بالعنف والتسلط كما تؤكده «مصطلحات من صنف : السقوط ، النكبة ، الفتنة ، الخلع ،المنازلة ، الفتك ، المقتل ، الوثبة ، الخروج ، المهلِك ، الحصار ، وغيره»(١) .

- الوباء : وقد تمت مناقشته سرديا من زاوية ارتباطه بالعمران والإنسان إشارة إلى أن كل «تاريخ» يفرز أوبأته الخاصة ؛ مثل وباء «الطاعون» الذي أفضى إلى كثرة الموتى - ومنهم أب وأم شخصية «ابن خلدون»- ،وما أعقبه من خلاء المدن ، وانتشار الرعب بين الناجين من المرض ، وكثرة انتهازيي المأساة لاقتراف المناكر . ويظهر أن الوباء النّصي محكوم بأصول خاصة (قبائل المغول) لكنه امتد وانتشر ، فكانت نتائجه وخيمة في صفوف الفقراء ، حيث إن «الانهيار السكاني الناتج عن الطاعون لم يضرب بقوة إلا الأحياء الفقيرة ، وبالتالي فقد كان أفتك في الضعفاء وأهل الشظف»(٢) . إن ذلك قد أفرز موقفين لمواجهة الطاعون القاتل : الأول أساسه «الطب» عبر «الإجراءات التطبيبية المتيسرة»(٣) ، والثاني قوامه الدين عبر «المواساة الدينية» التي لا تبطل الطب ، ولكن تساهم في «الدعم الروحي والتطمين النفسي»(٤) للمطعون ، وتجعله في مصاف الشهداء حين موته .

وتجدر الإشارة إلى أن المرجعية الفكرية المدعِّمة للمرجعية التاريخية الخاصة المعروضة في رواية «العلاّمة» اقتربت سرديا وجزئيا من مفاهيم تجريدية أخرى ، لأنه فرضها التداول في المفاهيم السابقة مثل : العمق والسجن والحرب والعلماء والاستبداد والعمران والعياء .

- المرجعية الاجتماعية : تجلت في التقاط النص الروائي لقضايا اجتماعية خاصة بشخصية «ابن خلدون» ، وأخرى قضايا اجتماعية عامة فرضها التواصل مع بعض الفرقاء الاجتماعيين المنتمين لعصر «ابن خلدون» . لهذا نقارب هذه المرجعية في خطوتين :

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٨٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٣ .

- المرجعية الاجتماعية الخاصة : تتعلق نصيا بما يمكن تسميته بـ «سردية الأسرة» التي تتجلى في تشخيص الحياة الأسرية الخاصة لشخصية «ابن خلدون» في مرحلتين ؛ المرحلة الأولى تحكمها جمالية الكارثة المفضية للعزوف عن اللذات ، لأن البحر ابتلع الزوجة والبنين ، فأمسى «ابن خلدون» «زاهدا حتى في آخر لذة تبقى للعجائز بعد ذهاب متع المأكل والمشرب والنكاح منهم ، وأعني لذة سماع العجائب . .»[1] . أما المرحلة الثانية فتؤطرها جمالية التجدد الناجمة عن الزواج بـ«أم البنين» ؛ حيث صارت الحياة الاجتماعية لشخصية «ابن خلدون» مليئة بالفرح ، فرح أصبح معادلا رمزيا للحياة المتجددة بعد بؤس الوحدة ، وللخفة مقابل الثقل الذي يشعر به كل كائن فاقد للدفء الأسري : «أقدم الفرح تعريفا للحياة . الحياة هي استقبالنا لها وإعطاؤنا إياها بشارات السخاء والسعد . إنها في تغليب كفة الخفة على كفة الثقالة والكبت»[2] . بيد أن المرحلة الثانية لم يستمر فرحها ، لأن الانخراط في التفاوض السياسي مع «تيمور» عجّل بانقلاب وضع الحياة الاجتماعية «لابن خلدون» ، مما أنتج الهمّ والحزن ، وأفضى إلى موته (ابن خلدون) منفردا .
- المرجعية الاجتماعية العامة : فرضها نصيا لزوم تفاعل شخصية «ابن خلدون» مع غيره من الفرقاء الاجتماعيين ؛ وهو تعامل تحكّم فيه المستوى المهني والفكري . لذلك تتجلى المرجعية الاجتماعية العامة نصيا من خلال ثلاثة أوضاع : الوضع الأول متعلق بمهنة القضاء وما تفرضه من تواصل اجتماعي أساسه البث في قضايا المتقاضين ، فكان «العدل» منطلقا ومبدأ أطّر ممارسة القضاء من لدن العلامة «ابن خلدون» ، وإن «كان الثبات على القضاء بالعدل صعبا ومرهقا»[3] ؛ لأن العدل يجعل الظالمين ناقمين على القضاء ، والمظلومين مشيدين به . لهذا تعرّض «ابن خلدون» لنقمة الحاقدين والحساد ، وضغوط المفسدين والمستبدين ، فكانت النتيجة كثرة العزل من منصب القضاء ، خاصة وأن «ابن خلدون» جعل العدل خيارا في تدبير القضاء ، فسار صفة إضافية للعلاّمة : «العالم الأعظم والقاضي

(١) المرجع نفسه ، ص : ٦٩ .
(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٤١ .
(٣) المرجع نفسه ، ص : ١١ .

الأعدل»[1] . بيد أن القاضي يعد جزءا من نظام الحكم ، مما يحدُّ من شرط الاستقلالية ، لأن القاضي قد ينخرط في «التوقيع على فتوى الزور»[2] لتحقيق مأرب السلطة الحاكمة .

وارتبط الوضع الثاني بمهنة التدريس وما تتطلبه من تواصل معرفي لا يخلو من معطيات اجتماعية ، خاصة من لدن عالم خبر التعليم والتربية : «تعلم يا حمو أني درّست في أمهات الجوامع والمدارس ، في الزيتونة والقرويين والعباد والحمراء والأزهر والقمحية ، واليوم في البرقوقية»[3] . توحي هذه الخبرة بالقدرة القوية على تدبير قلق الطلبة واندفاعهم وطرحهم أسئلة مستفزة في قضايا مذهبية (المذهب المالكي) [4] ، وعلى التدبير المنهجي للدروس الملقاة في سياق رمزي دال على تمهير الآخرين (الطلبة) على أهمية المنهجية والتربية والتعليم ، وما يقترن بهم من ضرورات بيداغوجية أساسها الوضوح : «رتّبت في ذهني عناصر الدرس متوخيا في بنائها طرائق التعليم الواضحة ، وهي : أولا التعريف بصاحب الموطأ . . ، ثانيا خبر الكتاب عند رواته . . ، ثالثا وأخيرا متن الكتاب ومضامينه»[5] . إنها آليات تدفع للتعامل الاجتماعي مع شخصية «ابن خلدون» على أساس التقدير والاحترام والوقار .

واقترن الوضع الثالث بوضع اعتباري ورمزي لشخصية ابن خلدون ؛ وضع يتمثل في المكانة العلمية الرفيعة الناجمة عن التضلع في العلم (علاّمة) والتفوق فيه ، فكان التواصل مع الآخرين على قاعدة التواضع ، حيث يستمع «ابن خلدون» لخادمه شعبان ويقلص المسافة معه ، كما يقتضيه الشرط الاجتماعي البسيط (الجلوس ، الأكل ، الكلام . .) . فضلا عن ذلك فإن العالِم «ابن خلدون» يتواصل نصيا مع الآخرين باهتمام وإصغاء جيد ، وإن كانوا لا يمتلكون زادا معرفيا ، لأن «أفواه السذاجة والبراءة تنطق أحيانا بحقائق يتعَب العالِم في تحصيلها ، وبأسئلة مشروعة بقدر ما هي

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٧٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٧٨ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٥٧ .

محيرة»[1] . كما يتواصل العلاّمة مع الفرقاء الاجتماعيين باحترام ، وهو ما تعبر عنه المفردات المنتمية لهذا الحقل الدلالي : للاّ أم البنين ، السي حمو ، حياك الله ، جُزيت خيرا ، يا مولاي . . .الخ .

يظهر أن العلاّمة يحقق تواصلا اجتماعيا أساسه مراعاة سياق التواصل الاجتماعي ومقتضياته ، فتتم المراوحة بين الاحترام والتعظيم حينا ، والاحترام المشفوع بالدعاء حينا أخر . بيد أن «العلاّمة» لا يتوانى في السخرية من الآخر ، وهو ما تجلى في سياق تواصلي أساسه التفاوض السياسي ؛ حيث إن «العلاّمة» يصف «الطاغية تيمور» بصفات تحكمها الرمزية الساخرة : «هو ذا إذن الكائن العجيب كما تصورته دائما ، هو ذا بعينه الخرزاء ، وشعره الرطب الكثيف ، ولحيته الشيطانية ، وجبهته المتنطعة فوق أنفه الأفطس»[2] . كما أن العلاّمة يتعامل أحيانا بحزم العالم المدرك لعمق معرفته ، فيتواصل مع العلماء الخصوم بصرامة فكرية تنم عن مدى القصور المعرفي للآخرين ، لأن التواصل يتجه صوب التوضيح : «كلامي في ذاك المقام مخصوص على . . وليس على . .»[3] ، والتشبث بالرأي الخاص : «بل جوهر الكلام ما قلته وما سأقوله»[4] ، والنفي المفتوح على إبراز ضعف الاستنتاج : «لا تقوِّلني ما لم أقله يا نائب الحضْرة»[5] ، والميل للشرح التفصيلي ذي الغاية التعليمية : «تيمور ، يا مولاي ،الذي يعني . . أما وجوه معرفته وحيله ، فكثيرة ، منها . . ، ومنها أنه . . ، ولا شك في وجود . .» [6] ، والنزوع إلى التمثيل والتشبيه : «أعمار الدول كأعمار الأشخاص بيد الله»[7] ، «النازلة الماغولية كالإعصار أو الزلزال»[8] . . الخ . ويمكن القول إن رمزية التواصل الاجتماعي الذي فرضته المرجعية الاجتماعية تبلور عبر

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٥٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٧ - ٢٤٨,

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٩٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٩٥ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٩٥ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ١٩٥- ١٩٦ .

(٧) المرجع نفسه ، ص : ١٩٦ .

(٨) المرجع نفسه ، ص : ١٩٧ .

جمالية التميز النوعي لشخصية «ابن خلدون» ، بوصفه تميزا مؤسسا على أساس قيمي (احترام ، تقدير ، تواضع . .) ، وعلى أساس علمي (تعليم ، توجيه ، عمق التحليل ، قوة المناظرة . .) .

١ - ٢ - التذويت المرجعي

تأسست رواية «العلاّمة» على ساردين : الأول سارد متوار يحتل الدرجة الأولى ، لأنه يتكفل بمهمة تنظيم العالم المسرود ، وتوزيع الأدوار بين الشخصيات . والثاني سارد وشخصية ، إنه ابن خلدون الذي يحكي عن ذاته في لحظات ومواقع مختلفة . لهذا تعبّر الكثير من أحداث النص عن كينونة «العلاّمة» في سياق دينامي فكريا واجتماعيا ، وذلك من خلال رؤية الذات المتكلمة لقضايا فكرية وأخرى اجتماعية . فما هي مظاهر التذويت المرجعي في رواية «العلاّمة» كما عبّر عنها الصوت السردي «ابن خلدون»؟

إذا كانت شخصية «ابن خلدون» تمثل بؤرة السرد ؛ سواء كانت ذات ملفوظ يعبّر عنها صوت السارد ، أم ذات تلفُّظ تعبر عن ذاتها بنفسها ، فإن ذلك فسح المجال للتذويت المقترن بإبراز كينونة «العلاّمة» من زاويتين :

١- زاوية الإدانة : تميل ذات التلفّظ (ابن خلدون) في هذه الزاوية إلى مراجعة الماضي الخاص ، وتقييمه بنقد ذاتي حاد . وبناء على ذلك تُبرز الذات مثالبها المتعددة وأخطاءها المتنوعة في سياق نقدي يتخذ رمزية الاعتراف ، بوصفها منطلقا جماليا لكشف مساوئ الذات (باب المثالب) . هكذا تتجلى شخصية ابن خلدون ذاتا نصية تدين نفسها ، فتتبنى النقد الذاتي المعبر عن عدم الرضا عن الكينونة الماضية من جهة ، وعلى ندم حارق يسيطر على الذات في وجودها الحاضر من جهة ثانية . وهذا ما يتجلى في إدانة الذات لأنها :

- غلّبت العاطفة على العقل في الدفاع عن بعض القادة السياسيين ، مما كرّس فساد «الخلفاء» (الخمر والتهتك والفسق) ، وهو ما سينجم عنه سوء تدبير الحكم ، باعتبار ذلك «زلات وليدة كل حضارة مترفة باذخة»[(١)] .
- لم تراعِ السياقات التاريخية والخصوصيات الحضارية والعقدية أثناء الكلام عن

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٤١ .

اختلافات الفرق المسيحية ، مما أفرز حكما قاسيا على تلك الفرق تمثل في رميها كلها بالكفر ، وهو ما دفع الذات لتقييم كلامها بأنه «كلام في غير وقته ولا سياقه يا حمو ، كلام أشبه ما يكون بمنطق العاجز المتنطع»(١) .

- أنتجت فكرا مسطّحا حينما تنكّرت لمبدأ «تأمل الأخبار وعرضها على القوانين الصحيحة حتى يقع تمحيصها بأحسن وجه»(٢) ، علاوة على السهو والتعصب للنسب والتعامل مع «عصبية النسب» بوصفه مفهوما طاغيا . وهذا ما أفضى إلى حجب حقائق مثيرة في وقائع تاريخية ، فكان تحليل هذه الأخيرة خاضعا لمنطق إيديولوجي ضيق ، وهو ما ساهم في الإساءة للثوار والمتمردين على السلطة المستبدة عبر نعتهم «بأفدح الأوصاف القادحة المسفّهة»(٣) .
- شرّعت «العنف» ضد الفكر الصوفي ، وبدأت المناداة (الإفتاء) بحرق كتب الصوفية بالنار أو غسلها بالماء .
- تتفاعل مع الواقع السياسي بمنطق حربائي ، فتغير الذات مواقفها وأفكارها كلما وقعت تحولات سياسية استدعت ذلك : «إني في مصطدم أهوائها [السياسة] وعقدها كنت ابن جيلي ، ألعب مثله على حبال المتناقضات ، وأتلون بألوان الظروف والملابسات ، متقلبا بين حال وحال ، متحالفا أو متنكرا بحسب ما يقتضيه المقام أو غريزة البقاء»(٤) .
- تميل إلى التسلق السياسي في دواليب السلطة ، وهو ميل أفرزه السباق والتنافس مع الانتهازيين ، والرغبة في التفوق على النكرات العلمية والعملية ؛ لذلك انبثق «هجاء» النفس جرّاء «ميلها إلى استهواء السلطة الملذوذة والطمع في المناصب الرفيعة ، التي رأيت من هم دوني معرفة وكفاءة يبلغونها بالتسلط والزلفى وإحسان فنون الدسائس والسّعايات»(٥) .

يبدو أن الذات النصية «ابن خلدون» تنتقد نفسها وتؤنبها في سياق سردي

---

(١) المرجع نفسه ص : ٤٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٤٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٤٢ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٤٣ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٤٣ - ٤٤ .

قوامه جمالية الاستفادة ، فيأخذ التذويت منحى فكريا يتحول بموجبه نقد الذات إلى خلاصة معرفية راسخة في الذهن ؛ وهي خلاصة متمفصلة إلى عبرتين : «واحدة علمية» تمكّن الذات من تحقيق وجودها ، بناء على استثمار رمزية فخ الجحر في التعبير المتداول : «المؤمن لا يلدغ من الجحر مرتين» الدال على ضرورة تدبير مآسي الذات ومحنها بمنظور التذكّر الدائم لأجل التجاوز والانتصار . والعبرة الأخرى «نظرية» قامت على استنتاج مفاده أن السياسة لا تصلح للعلماء ، مما يؤشر على تعارض العلم والسياسة ضمن سياق رمزي يجعل العالم متجها لتكريس قيم نبيلة تمكن من حفظ توازن الذات ، وتحقيق هوية ملتبسة للذات المشغولة بمقولات التبرير والارتقاء والنفعية التي لا تتناسب مع شخصية العالم (العلاّمة) ، لذلك فإن «العلماء من بين البشر أبعد عن السياسة ومذاهبها»(١) .

يحيل التذويت المرجعي في مقام نقد الذات لنفسها على الموقع الدينامي للذات النصّية مع أفكارها ومواقفها من جهة ، ومع الآخرين من جهة ثانية ؛ لأن «رد فعل الذات وتقديراتها يتولّد من العلاقة الدينامية بين الذات والعالم ، وبواسطة /تلك العلاقة/»(٢) .

٢- زاوية الإشادة : تحاول ذات التلفظ (ابن خلدون) في هذه الزاوية الافتخار بجزء من تاريخها الخاص ، عبر سرد يبرز بعض مظاهر تفوق الذات المتكلمة ، ويكشف كينونتها المؤطرة بالتفوق والتميّز . وذلك ما تعبر عنه مظاهر الإشادة بذات تتميّز بـ :

- قدرة فكرية عالية تُمكن من استخلاص عمق الحكايات اللطيفة والعجيبة والرؤيا الحُلمية ، بما يوافق مقامات التخاطب ويناسبها : « . .أختم . . أني لست من ناكري كُنه الحلم والعجيب ، بل من مستطيبيه عند مقامه الأنسب الأرضي»(٣) .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٤٦ .

(2) *W. Krysinski, Subjectum comparationis, Les incidences du sujet dans le discours, op, p:238.*

(٣) بنسالم حميش ، العلاّمة ، ص : ٣٥ .

- الجمع بين التفكير الفلسفي والمعرفي الرصين ، وبين الإبداع الشعري حفظا وإنتاجا ؛ وإن كان إنتاجا (إبداعا) شعريا متكلّفا وغير تلقائي ، لأنه شعر فرضه سياق ترميم العلاقة الاجتماعية مع الحاكم «برقوق» : «أما قصيدة الاعتذار إلى برقوق ، فقد أمسيت أشتغل فيها ليلاً وأسهر من أجل صقل معانيها وترتيب قوافيها ، فكانت أثقل على صدري من الرصاص ، لَما فيها من التكلف والتضرع»[1] .
- التعلم الدائم من الكتب ومن الحياة العملية . وهو ما تظهره رمزية الاكتشاف الناجم عن تجربة الزواج الثانية ، لأن مؤسسة الزواج فتحت عيون «العلاّمة» على بعض الخصائص الجميلة التي أفرزتها تلك المؤسسة : «أشياء وأفعال كنت لا ألتفت إليها أو أمرُّ عليها مرّ الكرام ، فصرت الآن وقّافا عليها ، منها مثلا المأكل والمشرب والملبس والمنتزه والأثر»[2] .
- قوة اقتراحية وتفاوضية عالية . القوة الأولى فرضها مقام تشاوري بين الحاكم و«أهل الشورى» والعلماء ، ومنهم شخصية «ابن خلدون» الذي اقترح على الحاكم «برقوق» ضرورة التدبير النظري الجيد لكيفية التصدي للطاغية الماغولي «تيمور» ، وذلك بعد «مناظرة» بين «ابن خلدون» والقاضي «ابن التنسي» وما صاحبها من استفسارات «برقوق» وأسئلة «سودون» نائب الحضرة . أمّا القوة الثانية (التفاوضية) فمتصلة بسياق سياسي متمثل في مقابلة «ابن خلدون» الطاغية «تيمور» ، فكان حُسن التعامل مع «الاستنطاق المنهجي» الذي اتبعه «تيمور» مدخلا هاما ليكسب «ابن خلدون» عطف هذا الأخير ، الذي تشاور معه في أمور تاريخية وأحسن إكرامه وضيافته ، فأسفر اللقاء بين «تيمور» و«ابن خلدون» عن انتزاع هذا الأخير «ميثاق الأمان» : «استأذنك بالذهاب كيما أبشر القوم بأمان الخان الأعظم»[3] .

ساهم إذاً التذويت في فتح المرجعية التاريخية الخاصة للذات الساردة (ابن

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٧٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٣٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٦٦ .

خلدون) حيناً ، والمسرود عنها حينا آخر ، على وجهين مختلفين لهذه الذات النصية : الوجه الأول مليء بمظاهر الضعف والخلل ، والوجه الثاني مؤطر بمعالم القوة والصواب . وهذا يعني أن الكينونة الوجودية للعالم (العلاّمة) تتخللها فجوات رمزية ، بعضها دال على أن العلاّمة كائن بشري قد يتعرّض للخطر ، فتزل أفكاره ، ويسوء تقديره للأشياء . بيد أن فجوات رمزية أخرى تدل على أن الكائن المتضلع في العلم والمعرفة يمتلك خصائص فكرية ومعرفية تؤهله لتقديم حلول عملية - بعد تأطير نظري- لقضايا يصعب حلها ، أو يستعصي تجاوزها من لدن العامة وبعض الخاصة .

١- ٣- الوهم المرجعي

سبقت الإشارة إلى أن النص الروائي «العلاّمة» محكوم في بنائه السردي بالمرجعية التاريخية الخاصة ، لأن أحداث الرواية تلتقط جزءا هاما من التاريخ الخاص لشخصية «ابن خلدون» . وهذا يدفع للتساؤل : هل «ابن خلدون» داخل النص شخصية وهمية «ورقية» ، علما أن لهذه الشخصية تحققا فعليا في الواقع التجريبي الملموس؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فهل «ابن خلدون» النصي المتخيّل مجرد شخصية توهِم باستحضار العالم والمؤرخ «ابن خلدون» دون تكرار لتاريخه الخاص ، ليجتمع بذلك الواقعي والتخييلي في الوهم المرجعي؟

يتساءل «بول ريكور» عن مصير المرجعية حينما تعْبُرُ نحو الخطاب الأدبي ويجيب في الآن نفسه قائلا : «ماذا ستصبح المرجعية عندما يصبح الخطاب نصا؟ هاهنا تشوّه الكتابة ، بالأخص بنية الأثر الأدبي ، المرجعية إلى درجة تصيّرها إشكالية تماما»(١) . قياسا على هذا الفهم تصير الشخصية الروائية محرَّفة عن «أصولها المرجعية» ، لأن بناءها السردي حكمه مبدأ التمثل ، فصارت شخصية روائية مفارِقة بالضرورة لأي «شخص مرجعي» ؛ بما يعني أن الوهم المرجعي تساهم الشخصية الروائية في تحققه . لهذا فإن شخصية «ابن خلدون» تعتبر علامة نصية بارزة ومحورية في المرجعية النصية لرواية «العلاّمة» ، فصار بناء باقي العلامات البانية للمرجعية يمرُّ عبر تلك الشخصية ، بما يوحي بتحقق الوهم المرجعي عبر عنصر الشخصية الروائية «ابن خلدون» .

---

(١) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع مذكور ، ص : ٧٨ .

إذا سلّمنا بأن «شخصية ما في رواية ما تختلف عن شخصية تاريخية أو شخصية موجودة في الواقع»[١] ، من منطلق أنّ «الشخصية في الرواية أو الحكي عامة ، لا يُنظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا أنها بمثابة دليل (*Signe*) له وجهان أحدهما دال (*Signifiant*) ، والآخر مدلول (*Signifié*) ، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا ، ولكنها تحولت إلى دليل فقط في ساعة بنائها في النص»[٢] ، فإن ذلك يدفع للقول إن شخصية «ابن خلدون» عبارة عن علامة ودليل نصي يوهم مدلوله بالتحقق الخارج نصي ، مما يوحي بأن بناء الشخصية خضع لجمالية احتمال التحقق بناء على خاصية الوهم المرجعي . ويمكن القول إن العناصر التخييلية التي تقوي الإيهام المرجعي تتجلى فيما يلي :

- عنصر الفعل : ونقصد به تحقق الوهم المرجعي عبر النسق الدينامي لشخصية العلاّمة «ابن خلدون» النصي ، حيث تبدو شخصية مسكونة بالحركة المليئة بالرموز الدالة على «الفعل» النوعي لشخصية العالم ، وهو ما تجسده الأفعال التالية :
- التنقل بين البلدان (المغرب ، تونس ، مصر ، الشام) رغبة في تحقيق غايات مختلفة ؛ منها الدينية (الحج) ، والعلمية التربوية (التدريس) ، والمهنية (القضاء) ، والسياسية (الاستشارة) .
- الاعتكاف على التأليف والقراءة في رمزية دالة على أن «التفرغ للعلم والانقطاع إليه»[٣] من الأفعال الملزمة لكل «علاّمة» ، باعتبارها أفعالا تُسعف في تعميق الوعي بالذات وبمحيطها .
- مواجهة الوقائع المختلفة بأفعال دالة على رحابة فكر «العلاّمة» ، وسَعة وعيه بالأمور الطارئة والمستجدّة ؛ فكان فعل الصبر محوريا في مواجهة وفاة أفراد الأسرة غرقا ،

---

(١) رينيه ويليك - أو ستين وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٥ ، ص : ٢٤ .

(٢) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٥١ .

(٣) بنسالم حميش ، العلاّمة ، ص : ١٧ .

وفعل المواجهة أساسيا في التعامل مع الخصوم الفكريين والسياسيين (تيمور) والوجوديين (الموت).

تعبّر هذه الأفعال عن كون الإنسان العالم يوجد في «قلب» تاريخه العام من جهة، ويمتلك مواصفات نوعية تجعل أفعاله وردود فعله مفارقة لغيره وبانية لتاريخ خاص متميز من جهة ثانية.

- عنصر الوضع: ونقصد به تحقق الوهم المرجعي عبر النسق الوصفي لشخصية العلاّمة، وتقديمها في «وضع» يبرز إعادة إنتاجها فنيا ودلاليا، بناء على المواصفات النصية التي صارت تميزها، لأن «الأشخاص الذين يختارهم الكاتب من واقعه الاجتماعي [أو التاريخي] ما إن يدخلوا الحكاية حتى ينفصلوا عن ذواتهم الأولى، وتتحقق لهم ذوات جديدة يرسمها النص، مادام الكاتب لا يكتفي بنقل الشخصية من واقعها فقط، وإنما يخضعها لعملية إعادة إنتاج، ويشحنها بحمولة جديدة تسير في الخط الذي يرسمه لها النص، لا الذي يمليه واقعها خارج حدود الحكاية»[1]. ومن أهم المواصفات النصية لشخصية «ابن خلدون» المعبِّرة عن «وضع» نصي يعمق الوهم المرجعي ويغذيه نذكر ما يلي:
- عالم فَقَدَ أسرته التي غرقت في عرض البحر.
- عالم واسع الاطلاع على المنجز التاريخي والرحلي (ابن بطوطة) والصوفي (ابن عربي، ابن سبعين..) والفقهي (الإمام مالك) والديني (القرآن الكريم) والأدبي «كنت أقيم آناء الليل مؤديا ما عليّ من صلوات، قارئا في طوق الحمامة نُتفا، أو في روضة المحبين، أو الأغاني»[2].
- عالم عميق النظر في تحليله ودراسته لمفاهيم نظرية، وقضايا فكرية، وأوضاع سياسية، وظواهر تربوية أثناء التدريس.
- عالم ألَّف منجزا معرفيا وأدبيا تراوح بين الفكر: «المقدمة» و«كتاب العبر»، والأدب: «سيرتي الموسومة التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا»[3].

---

(١) عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، علامات في النقد (مجلة)، م.ع.س، ج ٥٤، م ١٤، ديسمبر ٢٠٠٤، ص: ٣٦٥.

(٢) بنسالم حميش، العلاّمة، ص: ١٤٢، والتشديد من الكاتب.

(٣) المرجع نفسه، ص: ١٥٠. والتشديد من الكاتب.

- عالم ممتلك لوضع اعتباري في علاقته مع مختلف الفرقاء الاجتماعيين ؛ سواء كانوا مقربين بواجب التعايش الاجتماعي والمهني والسياسي (الزوجة ، الطلبة ، الحكام) ، أم كانوا بعيدين فرضهم الواجب الأخلاقي والسياسي (الطاغية «تيمور») .

يتضح أن مواصفات «وضع» شخصية «ابن خلدون» تعبر عن رمزية القدوة التي تنضح من «وضع» الإنسان العالِم ، لأنه يصير حاملا إشارات تربوية أساسها التوجيه والتعليم ، ومرتبطا بنسق سردي قوامه النظر إلى شخصية «ابن خلدون» من زاوية رمزية تجعله منفتحا على الارتفاع (وضع) العلمي المقترن بالاستمرارية في التاريخ . هكذا يصير المسكوت عنه في «العالِم» هو الرسوخ في التاريخ ، وتحقيق الامتداد الوجودي عبر الزمان . لهذا ألاّ يدل وضع العالِم والمفكر والأديب عن رغبة قوية في الخلود الرمزي بالرغم من الانتهاء الوجودي (الموت)؟

٢- آليات بناء المرجعية التاريخية العامة:

تقترن المرجعية النصية لرواية «شجيرة حناء وقمر» لأحمد التوفيق بالتاريخ العام للمجتمع المغربي خلال مرحلة زمنية ماضية ، مما أفضى إلى انفتاح المرجعية التاريخية العامة على كثير من القضايا والدلالات التي يستدعيها السياق السردي ، وذلك عبر آليات فنية وجمالية تمكن من بناء المرجعية التاريخية العامة المعروضة نصيا ، مثلما هو الأمر مع الآليات التالية :

٢- ١- المزج المرجعي

يتجلى المزج المرجعي نصيا في عدم اقتران المرجعية المعروضة في الرواية بما هو تاريخي خالص ، فتصير المرجعية التاريخية العامة مجالا لتبيُّن أحوال البشر ، وإظهار كيفية صياغة مصائرهم وبأي طريقة وحكم ، وإبراز خصائصهم وعلاقاتهم في ظل حركة التاريخ المعروضة نصيا . من هنا فإن أهم المرجعيات المتولدة من المرجعية التاريخية العامة نجد المرجعيات التالية :

- المرجعية السياسية : تقترن نصيا بمجتمع محكوم بقائد سياسي متسلط فرضه إطار سياسي مؤسساتي مبني على تراتبية هرمية مقيتة[١] ، وبمجتمع يعاني سوء تنفيذ

---

(١) انظر الشكل الهندسي الممثل لتلك الهرمية في الفصل الأول من الباب الثاني ، ص : ١٦٨ .

سياسة الفرد المستبد (القائد همو) . من هنا أمكننا الحديث عن التجلي النصي للمرجعية السياسية في مستويين اثنين :

١ - مستوى التنظيم:

يتحدث السارد عن «السلطان» في إحدى جولاته قائلا : «إن سيدنا لن يبيت في قصبة القائد . . وقد يتناول لقمتين من عصيدة الذرة بالسمن . . أما أنواع الطعام الشهي . إنما سيكون لحاشيته من كبار الدولة والكتاب والحرس والعسكر والأهل ممن يرافقه . . إن سيدنا سيستمع لشكاوى المظلومين»(١) . إنه مقطع يجسد ما يمكن تسميته بـ«البنية الماكروتنظيمية» للنظام السياسي النصي ، وهي البنية التي تنشطر عنها «البنية الميكروتنظيمية» بوصفها البنية المهيمنة نصيا التي تعدّ شخصية « القائد همو» محورها الأساس . هكذا تتأطرالمرجعية السياسية تنظيميا بسلطة القائد التي تتحدد معالمها في العناصر التالية :

- القائد شخصية تمثل «المخزن» والسلطة المركزية (السلطان) .
- القائد يسهر على استخلاص الضرائب .
- القائد يعمل على الفصل بين المتنازعين والمتخاصمين .
- القائد يكون محاطا بأعيان ومستشارين ، أمثال : «الفقيه والطالب والشريف والتاجر والشجاع والمغوار وصاحب المعرفة بالحروب وآلة القتال»(٢) .
- القائد يتوفر على «عسكر» خاص للحراسة وإخضاع الثائرين .
- القائد يساعده أعوان (شيخ ، مقدم . .) ومساعدون ونواب (ابن الزارة) ومستشارون خاصون (اليهودي باروخ) .
- القائد مطالب بتقديم الهدايا للسلطات المركزية (السلطان) في المناسبات الدينية (الأعياد مثلا) أو السياسية (تجديد الولاء) .

يتضح أن المرجعية السياسية يعبّر عنها «القائد» بوصفه الممثل الفعلي للممارسة السياسية ، لأن ينتمي إلى نسق سياسي مؤسس على علاقة أفقية تجمعه بأعوانه ومحكوميه ، وعلاقة عمودية تربطه بالسلطة السياسية المركزية . بيد أن مؤسسة

---

(١) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ١١١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٧٤ .

القائد السياسية محكوم نشؤها بشروط وسيرورة خاصة ؛ لأن القائد :

- يوليه السلطان ويعيِّنه (تولية همو خليفة لأبيه القائد علاّ) .
- يتم تعيينه أو توليته بظهير يحدد المجال الجغرافي لقيادته : «أخذ [همو] ظهير تعيينه على قبائل إيالة الجبال الوسطى وما يليها»[1] .
- يعزله السلطان في حالة «التفريط» وسوء تدبير سلطة الإيالة ، أو يوبخه بناء على فعل غير مناسب لمقام القيادة : «فقد توصل [همو] من حضرة السلطان برسالة أقضت مضجعه ، وفيها توبيخ له على دخوله أرض غيره من العمال المجاورين عندما تعقب الفارين أمامه من إخوانه»[2] .

تعبِّر المرجعية السياسية النصية على مستوى التنظيم عن رمزية مؤسسة تتطلب الكثير من المِراس والدُّربة والدراية لأجل التحكم الجيد في مكوناتها ، وعن رمزية مؤسسة تقتضي الخضوع والإيمان والالتزام بالتراتبية السياسية والإدارية ؛ مما يساهم في إقصاء إرادة الذات ، وتفعيل وتغليب إرادة السلطة .

٢- مستوى التدبير:

يتأسس التدبير السياسي نصيا على جمالية سوء التنفيذ ؛ باعتبارها جمالية دالة على رمزية انحراف مسار تدبير السلطة السياسية المجسَّدة في مؤسسة القيادة عن «خدمة» الأفراد والجماعات إلى مسار يقوم على «تدمير» هؤلاء الأفراد والجماعات . وهذا ما تعبر عنه جملة من الأفعال الدالة على سوء تدبير السلطة السياسية وإدارتها ، مثل :

- اتخاذ الدهاء معْبرا للممارسة السياسية ، وجعله مقترنا بغموض الأهداف المتوخاة من كل مبادرة سياسية ، على اعتبار أن ذلك «من أصول القيادة ودهاء السياسة»[3] .
- المبالغة في «تطويع» المحكومين ، استجابة لنزعة «حب الظهور» بصورة نموذجية أمام السلطة المركزية ، وتحقيقا لـ«تكاليف الأبهة التي يصنعها [همو] لنفسه بجملة من

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٧٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٦٦ .

مقتضيات الكبرانية التي ، إن تحققت له ، وجد مكانا بين أنداده وضرب له الحساب كل الأصدقاء والأعداء على السواء»[1] .

- الميل إلى الإهانة والاحتقار ، بناء على الاستزادة في عدد العبيد والإماء . وتلك إشارة رمزية على إلغاء «الآخر» وإهانته ، بجعله خادما لـ«الأنا» في احتياجاتها الوظيفية (العبيد) والغريزية (الإماء) .
- تغليب سلطة الجشع والمادة والغرائز ، مما أفضى إلى التسلط الاجتماعي والسياسي ، وإلى انكسار سلّم الأخلاق والقيم ، جراء جعل مؤسسة الزواج خادمة للمستوى الغريزي والسلطوي ، فكان الزواج أكثر من مرة دليلا على ذلك .

يرسم التدبير السياسي ،إذا ، عالما رمزيا قوامه تدمير المجتمع النصي بسياسة فاشلة ، وعالما رمزيا أساسه السعي إلى جعل التدبير السياسي فعلا محققا لانتصار الذات وهزيمة الآخرين ، وعالما رمزيا محوره صناعة الإذلال والقهر أثناء التدبير السياسي للمجتمع .

- المرجعية العرقية : ترتبط نصيا بمجتمع متجانس بالرغم من اختلاف المرجعية العرقية لأفراده ؛ مرجعية متمفصلة إلى مستويين عرقيين : الأول تؤطره الثقافة من زاوية العادات واللسان ، والثاني يحكمه الاختلاف الديني .

وتتجلى معالم المرجعية العرقية ذات المنطلق الثقافي اللغوي في التفاعل والتعايش بين العرب والأمازيغ جراء «المصاهرة» التي أفضت إلى الانصهار الثقافي بين العرقين ، واكتشاف الخصائص النوعية المميزة لكل عرق عبر تجاوز الصورة النمطية القبْلية المحكومة بالانتقاص أو الاحتقار أو المبالغة . وللاستدلال على ذلك نسوق مثالا أولا يبين خصائص الأمازيغ ، قبل المعاينة وبعدها ، كما اكتشفتها شخصية «السالمة» ذات الأصول العربية . ومثالا ثانيا يبرز ميزات العرب ، بفعل المعاينة والتصور ، كما تجسدها شخصية «كيما» ذات الأصول الأمازيغية :

١- «أهل السالمة على اتصال وثيق بأهل تلك الجبال . . لهم عنهم أفكار . . ومؤدى مجملها أن الجبليين ، ولا سيما عند أطفال السهل ونسائه ، أناس يتميزون بالخشونة والشظف في العيش وقلة الأخذ بأسباب التنعم والحضارة في المسكن والمأكل والملبس . . وبعد أسبوعين من الضيافة بدار كيما تغيرت فكرة السالمة

---

(١) المرجع نفسه ، ص :٩٥ .

عن أهل الجبال لما رأت ، فقد عاشت عرسا حقيقيا أقيم لكيما . . ، ووقفت على ألوان من الطعام لم تكن على علم بوجودها ألبتة ، ورأت ألبسة رائقة . . وأنماطا من مصوغات الفضة والذهب والمرصعات . . ، ورأت النساء معتزات بطاعة الرجال لأنهم يموتون في القتال غيرة عليهن ، ورأت الناس يتبتلون في العبادة»[1] .

٢- «ذهبت السالمة . . لزيارة أهلها ومعها كيما وهي حامل . . رأت كيما قصبة القائد ولد الشهباء فتعجبت لكونها غير حصينة ولا منيعة ، ورأت ما بداخلها ، فإذا كل شيء أبسط مما في بيت والدلها في الجبال ، لكن الناس يملؤون كل الفراغ باعتدادهم بأشخاصهم وانبساطهم وبطريقة حديثهم وبكثرة كلامهم ورفع أصواتهم والدخول في تفاصيل كل شيء . . ، وأول ما واجه كيما هو كون والد السالمة أول المرحبين بها ، يكلمها وجها لوجه . . بيد أن السالمة كانت تفتخر بألوان من الطعام غير مألوفة لكيما»[2] .

تفصح رمزية المقطعين عن تفاعل عرقي أساسه التعايش رغم اختلاف الثقافة واللسان ، فتصير الاستعارة الجغرافية المنبثقة من رمزية «الجبل» و«السفح» دليلا على التداخل والترابط الممتد بين الأعراق النصية المتفاعلة . وهذا ما يستدعي تجاوز النظرة المسبقة لفئة عرقية عن الأخرى ، وتغليب منطق التعايش (رمزية تبادل الزيارات) المفضي لاكتشاف الخصوصية الأمازيغية : فرح بالأبناء وكرم للضيوف (عرس) ، وإبداعية في الوجبات الغذائية (ألوان من الطعام) ، وإنتاجية حرفية ومهنية صناعية دقيقة (المصوغات) ، وعمق الوفاء بين الأزواج (طاعة المرأة = غيرة الرجل ، وغير الرجل = طاعة المرأة) . وبالمقابل اكتشاف الخصوصية العربية : إكرام الضيف بردِّ كرمه ، والميل للبساطة العميقة ، والتواصل الحميم بين أفراد الأسرة ، وجعل الضيوف جزءا من نسيجها .

أما معالم المرجعية العرقية ذات المنطلق الديني فتظهر في التعايش بين الأكثرية المسلمة والأقلية اليهودية في الحالات التالية :

- التفاعل الوظيفي بين اليهود ومؤسسة القيادة : «كما صاحبه أيضا باروخ ، كبير

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٦٥- ١٦٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٨٦- ١٨٧ .

يهود ملاح بلدة حصن السوق . وكان همو كلّفه بأن يتصل بتجار يهود في مراكش في شأن بيوع وأكرية وسلفات»[١] .

- اعتماد مؤسسة القيادة على خدمات اليهود المحنكين في بعض الحرف الدقيقة (صياغة الحلي) ، كما هو الشأن مع الصائغ اليهودي «شليمو» الذي أرسله القائد «همو» لصياغة حلي زوجته المستقبلية «السالمة»[٢] .
- مساهمة اليهود في الوساطة التجارية بين مؤسسة القيادة وبعض التجار اليهود ، مما انعكس إيجابا على الموارد المالية للمؤسسة[٣] ، خاصة في بعض اللحظات العصيبة التي تشتد فيها الأزمة المالية : «تردد عليه [همو] صديقه باروخ عدة مرات وفي كل مرة كان على ما يرام من حسن الإنجاد وإتقان الخدمة وابتكار المخارج التي يرضاها القائد لمشاكله ، لا سيما ما يتعلق بحاجته إلى الأموال»[٤] .
- لجوء القائد إلى اليهود قصد تأمين بعض الطلبات الهامشية المحكومة بدوافع الغريزة ، مثل الاستعانة باليهودي المخادع «ندري» كي يجلب له «شركسية» خارقة الجمال للزواج بها[٥] .

يتبين من مظاهر التعايش بين المسلمين (الأكثرية) واليهود (الأقلية) أنها تنطوي على رمزية التفاعل العرقي ، وهو تفاعل محكوم بالتآلف والتعاون والتآزر وإن حضر المكر والخداع بين الطرفين . وتتعمق هذه الرمزية حينما نجد المرجعية العرقية ذات الأساس الديني تغيّب الحديث عن الإهانات التي تتعرض لها الأقليات خلال تاريخ عام ومشترك ، وتستبعد الحديث عن الحساسيات المختلفة تجاه اليهود ، وعدم الالتفات إلى التوترات والاصطدامات وردود الفعل الغاضبة والسلوكات المثيرة تجاه الأقليات العرقية أو من لدنها .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٣٨- ٣٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٨١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٨٣- ١٨٤ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٦ .

٢-٢- الوهم المرجعي:

إذا انطلقنا من أن العلامات المدرجة في المرجعية النصية للرواية «هي مجموعة من الجزئيات المتغيرة والمتباينة التي تبني علاقة وسيطة بين النص والواقع ، فإن الوهم المرجعي ، إذا ، ينشأ بسبب أنه بين هذه الجزئيات تقوم تراتبية سيميائية للصلة بالواقع»[١] ، مما يجعل العلامات النصية تعبّر عن «واقع» محتمل ، فيتقوّى الوهم المرجعي عبر عناصر نصية مليئة بالدلالات والرموز . ومن أهم العناصر النصية التي تدعم وهمية التحقق الاحتمالي للمرجعية التاريخية العامة في رواية «شجيرة حناء وقمر» نذكر ما يلي :

- تنوع اللغات المتخلّلة:

إذا كان الوهم المرجعي إشارة سيميائية متغيرة للمرجع الوقائعي ، فإن هذه الإشارة يمكنها أن تتعلق بلهجة خاصة ، تمثلها لغة مدرجة في النص (الروائي) في شكل استشهاد (*citation*)[٢] . نجد لهذا حضورا نصيا هاما في «شجيرة حناء وقمر» بأنماط وأشكال لغوية مختلفة ذات أبعاد ودلالات متنوعة ،وكلها لغات تغذي الوهم بإمكانية تحقق المرجعية النصية ،كما هو الشأن مع اللغات التالية :

- لغات نقاشات الحناء : الدالة على تفاعل اجتماعي أساسه الإشادة بالعروس ، وكشف مظاهر حسنها وزينتها تهيئا لها للانخراط في طقس النقش :

مـــــــــد يـدك لـلـحـنـاء

فـــوجـــهك وجـــه القـــمـــر

مـــــــــد يـدك لـلـحـنـاء

أنـت المـسـك والـعـنـبـــــــر[٣]

- لغة الأصهار المتبادلة عبر الرسائل الدالة على حفظة كرامة الصهر ، والتضايق من الأذى المعنوي الذي يلحق به ، مما يعبر عن تحول المصاهرة إلى فضاء اجتماعي لرد إهانة الخصوم وحقد المغرضين : «صهرنا العزيز القائد محمد بن المرحوم بكرم

---

(1) *Krysinski, Carrefours de signes, op, p: 26.*

(2) *Ibid, p: 26.*

(٣) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ٥٩ .

الله . . إنما المقصود أن ننبه سيادتكم إلى أن مجذوبة بلهاء اسمها فاضما تاعجانت من أهل إيالتك ، تطوف في الأسواق وتقول كلاما لا يعجب في حقك . . وإنما قلنا لك لأن ما يضرك يضرنا وما يسرك يسرنا ، وعلى المحبة والسلام»[(١)] .

- لغة المرأة المجذوبة الدالة على الإشادة بالحاكم المركزي (السلطان) ، وعلى الإهانة الرمزية للسلطة المحلية (القائد همو) جراء سوء تدبير السلطة ، فتنشد المرأة المجذوبة «فاضما تاعجانت» في مقام الإشادة والتحقير ما يلي :

مــــولاي السلطان غْـــفَـــا عليـــا
الله يبـــارك في عْـــمَـــرْ ســـيـــدي
همـــو وُشـــيـــوخـــو ، هْدَا غْليـــا
فـــجـــهنم ندفـــعـــهـــم بيـــدي[(٢)]

وتنشد في مقام التحقير فقط ما يلي :

همـــــو ركــــلاتو حـــــمـــــارة
وابـن الزارة يـضـــــــرب لـو الطّـارة[(٣)]

وتنشد في مقام كشف خديعة اليهودي «باروخ» لـلقائد «همو» وعدم انتباه هذا الأخير لذلك ،بما يعبر عن سذاجته وردود فعله الغريزية لا العقلية :

بـاروخ كـــــــــــلا الخــــوخ
وهـمـــو كـــيـــغْـــزْ علْفـــتـــو
هـــذا يـــتـــكـــي وهـــذا يـــذبـــح
كـــلا يعـــرف حـــرفـــتـــو
الحـــــــوريات فـلـقـــــــصـــور
وهـمـــــو مـــــشـــــا فلغـــرور
عـطـــى ذهـب وفـــــــضـــــة
واللّي مـــا صلى تخْـــبــــا[(٤)]

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١١٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٩٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٢١٩ .

- لغة الزوجة الضرة التي تشيد بالزوجة الثانية لزوجها في سياق رمزي دال على التآلف الذي يحدث بين النساء في حالة تعرضهن لمكر الرجل وجبروته ، أو تسلط قوى غيبية عليهن :

ألعليلة همتي معاك
خطفوك مني الملاك
شكون من غيرك كنت نواسي
شكون من غيرك كان يواسيني[(١)]

- لغة الحكواتي (الحاكي بوعمائم) التي تجلت عبر حكاية رمزية تعدّ تجليا مرآتيا لحياة «همو» وجبروته ومصيره المأساوي ، فيصير «دياب» في الحكاية معادلا رمزيا للقائد «همو» : «وأراد دياب أن يتزوج بأختها غصبا ، وكانت رائعة الجمال ، لكن أهلها تآمروا مع الأمير حسن فأدخلوا ديابا على شاب قوي متنكر في ثياب عروس ، ولما اقترب من العروس قامت وأمسكت العريس وضربت به الأرض فكادت تدخل طوله في العرض ، ثم أوثقته بالحبال ، وربطته بالعمود ليذوق العذاب الأليم ، إلى أن . . .» [(٢)] .

إنها لغات تعبّر عن التنوع المجتمعي المتضمن في المرجعية التاريخية العامة النصية من جهة ، وتدفع إلى الإيهام بإمكان تحقق هذه الفئات الاجتماعية الحاملة لهذه اللغات من جهة ثانية .

- الوصف التفصيلي الدقيق:

تتجلى نصيا هذه الآلية الفنية عبر جمالية التنوع ؛ ونقصد بها تنوع الوصف التفصيلي الدقيق بتنوع الموضوع الموصوف . ويمكن القول إن الموصوفات الداعمة سلطة الوهم المرجعي تفرعت إلى عناصر مختلفة ، من بينها :

- الأفعال الحركية : يقول السارد : «جاء اليوم الموعود للاحتفال ، وخرج همو في كتيبة من الجيش تضرب على الطبل ، راكبا على فرس أبيض ، متقلدا خنجرا من الفضة إلى يساره وكتابا مبجلا إلى يمينه . وتوجه إلى المسجد في الوفود ، وقرأ الإمام ظهير

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٣٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٩٢ .

تعيينه، وتُليت الدعوات، والتحق الناس بالخيام خارج القصبة، وجرى الفرسان ورفعت الأعلام وأطلقت الزغاريد وانتحى أهل كل جهة ونظموا فرجتهم في الرقص والغناء، ووزع أصحاب القائد شيئا من الصدقات على الأضرحة . .»[١].

إنه وصف دقيق لمشهد حركي تدل عليه كثرة الأفعال، بما فيها الفعل الحركي الدال على دينامية زمنية (جاء اليوم). والمشهد الموصوف تؤطره جمالية الإعلاء من مؤسسة القيادة، باعتبار القائد ضمن التنظيم القبلي يكتسي سلطة كبيرة، لأن تنصيبه خاضع لمقتضيات تنظيمية تبلورها السلطة المركزية (تعيين بظهير). لذا يبدو القائد «همو» أخرس في المشهد الموصوف، بينما الجميع يتكلم إشارة إلى أنه سيتكلم بلغة الاضطهاد والتسلط، بعدما ضمن تحقق سلطة القيادة عمليا وأمام جميع الفرقاء الاجتماعيين.

- الأمكنة المغلقة: كما هو الشأن مع «السجن» الموصوف على لسان «ابن الزارة» وهو في حالة تصور نظري (موجود بالقوة) قبل تشييده وتحققه الفعلي (موجود بالفعل): «لنشرع في بناء السجن بجوار القصبة . . ولابد أن تُهيأ بجانب السجن مقبرة خاصة، لكي ييأس ذوو العناد . . ولابد أن يشيع أن سجنك مثل الحمّام في تدرج حرارته جلساته من الخارج إلى الداخل . . ولابد عند بناء الجدران التي تظهر من الخارج إدراج عظام أضلع وسوق في بعض ألواح الطابية . . ثم لا ننس أن نجعل للسجن شرفات ضيقة تبعد عن الأرض أكثر مما تبعد عن السطح معترضة بقضبان غليظة متقاطعة من الحديد تشعر الرائي أن بالداخل خلقا من الأحياء . . تبعث في من بداخل جدران السجن الندم على العصيان . . ويستحسن أن توضع بالليل فوق سطح السجن أشلاء جيف تجلب بالنهار العقبان ويراها من في الخارج فيحسب أنها تأكل من هام المسجونين بعد أن يكونوا قد هلكوا تحت وطأة المحنة والعذاب»[٢]. إنه وصف نظري لبناية السجن تحكمه جمالية التسلّط؛ حيث يعبّر مخطط «ابن الزارة» عن هندسة الشّر المفضي لتركيع الخصوم والثائرين (رمزية العصيان) على سلطة التسلّط، فيصير الترهيب مقترنا بآليات توهم بقتامة المكان المغلق (السجن). لذلك يكون تجاوز العتبة نحو الداخل

---

(١) المرجع نفسه، ص: ١٤.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٣١- ٣٢.

مقترنا بعالم الموت والألم ، وتجاوز العتبة نحو الخارج مفتوحا على الحياة و«الولادة» الجديدة ، مما يقوي من احتمالية «السجن» المشخّص بدقة ،لأن «تشخيص المكان في الرواية ،هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع ،بمعنى يوهم بواقعيتها»[١] .

- الأشياء الجامدة : ويمكن التمثيل لها بعيّنات من الحلي الموصوفة بشكل دقيق ، مما يترك مجالا للشك في تحققها الخارج نصي ، ويوهم المتلقي بوجودها الممكن وليس المحتمل . وهذا ما يمكن تبيُّنه في المقطعين الوصفيين التاليين :
- «أما التاج البديل المخصص لجلسات الإبراز . . يسمى «تاونزا» (الغرة) الكبرى ، وهو شريط مزين بتنبيلات المعدن المختلفة الألوان المصبوبة بين خيوط الفضة ، وبترصيعات بحبات الجوهر ، وتتدلى منه لوزات تصل إلى الحواجب ، تزينها نقوش متشابكة»[٢] .
- «خاتم التاج ، ويميزه مصطبة في وسطها حجارة كبيرة ملوحة ، وفي زواياها أربع حجرات لوزية الشكل ، وبين الحجرة والحجرة تزيين بأسلاك على شكل أغصان مقوسة»[٣] .

يبدو الوصف هنا مجهريا ، وينطوي على شغل الذهن بصورة سردية دالة على مهارة الصانع ، وقدرته على تطويع «المعادن» ، وتسخيرها لأجل الإنسان . إنها رمزية غِنى التقاليد المجتمعية النصية ، و قدرة الإنسان على تحويل الطبيعة (معادن) إلى ثقافة (حليّ) .

- الأفراد والشخوص : يغدو وصفهم مقترنا بوظيفة دلالية أساسها الكشف ؛ أي كشف المميزات النوعية للشخصية الموصوفة : «شيخ مر الريح ، بلده كثير اللوز . . ، وهو اليوم يبدي الإذعان ، لا عصبية له ، وهو مذموم قاسٍ على إخوانه ، كثير الكنز متقشف . مصلحتك في أن تُبقي عليه في منصبه وتخلخله بين الفينة والأخرى ليفرط منه حقك . وهو على كل حال رعديد يخاف أنداده من الأعيان إذا ملأتهم

(١) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٦٥ .

(٢) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص :٤٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٤٤ .

عليه ، ومن ذلك يتوجس»[1] . لم يستهدف الوصف هيأة الشخصية وشكلها ، بل نظام علاقتها مع الآخرين (يبدي الإذعان ، قاس على إخوانه ، يخاف أنداده) ، وطبعها ومزاجها (مذموم ، قاس) ، وصفتها النفسية (رعديد ، يخاف ، يتوجس) ، ومميزاتها الاجتماعية (كثير الكنز ، متقشف) ، ومواصفات بلدها الفلاحية (كثير اللوز) . إن كشف الشخصية من الزوايا المذكورة اقترن بالرغبة في انتهاك مجالها (البلد) بطريقة غير مباشرة (تخلخله بين الفينة والأخرى) ، كي تحافظ مؤسسة القيادة على مواردها المالية الكافية[2] لتأمين التزامات السلطة المركزية ، وتحقيق ترفٍ وجاهٍ محلي يليق بمقام «القائد» .

- طقوسٌ وعاداتٌ : تنوع وصفها داخل النص بحكم تنوعها بين طقوس اجتماعية وسياسية وروحية . .إلخ . ويمكن التمثيل لها بطقس يجمع بين السحر والدين والخرافة ، وهو طقس استخراج الكنز الذي يدعم الوهم المرجعي ويقوِّيه : «وصل الرجال الخمسة إلى شِعب منحرف . . فأشار الطالب وحطوا الرحال . أخرجوا الفؤوس وبدأ العبدان والطالب الأصغر الحفر تحت الصخرة ، بينما الطالب الآخر يتمتم بقراءاته . ولم يطل الحفر حتى بدا ثقب من فم مغارة . وعندها أشار الطالب بإخراج المجامر فأوقدوا النار ووضعوا البخور على الجمر وواصلوا الحفر . . وصل الطالب تعزيماته ، وبعد ساعة رأى الرجال إن الدخان بدأ ينسحب إلى الداخل ، وتقدم الطالبان وحدهما ، وأمامها المجامر . . والعبدان يتصبب عرقهما من الخوف وابن الزارة قد انتصب شعر رأسه . . وفي وقت ما صفق الطالب بيديه إيذانا لابن الزارة والعبدين بالدخول . . فدخلوا وأرجلهم لا تكاد تحملهم ، وفسح لهم الطالبان فإذا أمامهم ثلاثة قدور متوسطة لامعة الطين منتصبة وعلى فوهة كل قدر ختم بعجين أبيض لامع لم يتشقق ولم يتلوث . . حملوا القدور الثلاثة على الظهر إلى أسفل الشِّعب حيث كانوا ربطوا الدواب ثم وضعوها في تليسين كانا منتصفين بالملح»[3] .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٤٩ .

(٢) يمكن استخلاص تلك الدلالة انطلاقا من الأوصاف المقدمة لثلاثة عشر شيخا ينتمون إلى إيالة القائد «همو» ، من ص : ٤٨ إلى ص : ٥١ من الرواية .

(٣) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ٢١٣- ٢١٤ .

إنه مشهد وصفي مشبع بالإيهام المرجعي ، كونه تضمن وصفا دقيقا في سياق تخييلي يُغلّب الميل إلى علامات دالة على الفعل (استخراج الكنز) المقترن بفضاء مقفر وخال من الحركة الإنسانية (شِعب) ، ويتطلب كفاية عقلية خاصة (التعزيم) ، وأدوات وعناصر مترابطة (جمر ، مجمر ، بخور) ، ويفرض وضعا وجدانيا مليئا بالرعب والخوف (التصبب عرقا من الخوف ، انتصاب شعر الرأس) ، ويقترن في المخيال الإنساني «المرجعي» بآنيات خاصة (قدور طينية) ، وعناصر رمزية قادرة على محاربة كل تحول ممكن من الذهب والفضة إلى تراب (الملح) . وهو ما يدل رمزيا على قدرة الإنسان على إخضاع العالم الغيبي المتمثل في كائنات لا مرئية (حراس الكنوز) لسلطته وقدرته المعرفية .

٢- ٣- الكثافة المرجعية

ما يثير الانتباه في رواية «شجيرة حناء وقمر» هو وجود علامات نصية ضمن سياق التخييل النصي مشحونة بدلالات كثيفة ، فتبدو تلك العلامات المشكِّلة لكثير من المقاطع السردية مؤطرة بكثافة مرجعية مليئة بالدلالات المتعددة الامتدادات ، مادامت الكثافة المرجعية تتيح : «للسارد- الذات أن يعبّر في الحقل الروائي تعبيرا إشكاليا عن وعيه الفلسفي وقلقه الوجودي»(١) . ولكي نمثل للكثافة المرجعية نسوق بعض المقاطع النصية المشكلة من علامات دالة ، ثم نستخلص مدلولاتها السياقية والنصية ، ما دام النص الأدبي يتميّز عن النص غير الأدبي «بطاقة النص الدلالية التي تكثف معنى المعنى فيه وتجعله مفارقا لمرجعيته ، فلا مرجع له إلا ذاته ، لأنه لا يلتزم بسمة تواصلية عادية»(٢) . وهذا ما تبرزه عدة مقاطع نصية سردية ووصفية :

- « . . وكانت من بين النساء امرأة توصف بأنها مجذوبة ، تسمى فاضما تاعجانت ، وكانت تغشى الأسواق ، وفي كل سوق كانت تجلس قرب رحبة الزرع تجمع أمامها كومة من الحصى ، تنتظر من يمد لها فُلسا أو خبزا أو لحما أو فاكهة ، فتأخذ الأعطية ممن أعطى وتارة تردها في وجهه ، وإذا أخذت منه أعطته حصاة أو

---

(1) krysinski, carrefours de signes, op, p: 30.

(٢) د . حسام الخطيب و د .بسطاويسي محمد ، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية ، مرجع مذكور ، ص : ٤٥ .

حصاتين ، وكان بعض الناس يؤكدون أنهم وجدوا لتلك الحصيات بركة ما»(١) .
يستمد المقطع الوصفي السردي أهميته من التركيز على شخصية «فاضما تاعجانت» بوصفها علامة نصية بمدلولات متنوعة ومتعددة ؛ أولها انفتاح المجتمع النصي على ما يمكن تسميته بـ«الهامش المجتمعي» على مستوى فرقائه ، باعتبار «فاضما تاعجانت» نموذجا نصيا دالا على الفئة الاجتماعية المهمشة ، مما يدل على خلل اجتماعي . وثاني المدلولات يعبّر عن جرأة وشجاعة الفرقاء الاجتماعيين المهمشين على إصدار أحكام القيمة تصريحا (تأخذ ، ترد) وتلميحا ، أحكام تجسد المسكوت عنه في نفوس وعقول الفرقاء الاجتماعيين الواعين بسلطة القهر المادي والمعنوي الممارس عليهم . وثالث المدلولات تقترن باختلاف السبل في تدبير المعيش اليومي ، ففئة تعرض رأسمالها الرمزي والثقافي (مجذوبة) لتحقق شرطها الوجودي ، فتتولد الحياة (فلس ، لحم ، خبز ، فاكهة) من الجامد والصلب (رمزية كومة الحصى) ، وفئة أخرى تعرض ما حصلته بكدِّها وجِدِّها (رمزية رحبة الزرع) في سياق اقتصادي تبادلي يدعم الوجود الإنساني المحكوم بالعمل والجد وليس بالخمول والكسل (الاستجداء) .

- «منذ وافقت السالمة على الزواج . . غدت موضوع تخافت وهمس بين أمها وبين شمطاوات العجائز . . حتى إن السالمة تخوفت في وقت ما أن تكون وصفة شيطانية تتطلب ذبح غلام أفطس الأنف من عبيد والدها السود . هذا ناهيك عن إرسال السالمة خفية مع الخدم لتستحم في مياه بعض الغدران أو لتبيت ليلة كاملة دون علم الأب في بعض الأضرحة ، وكم أكلت من عقاقير وكم شربت من محاليل . . وكم جُزّ منها زغب وكم علّقت إليها حروز مطوية في صفائح . .»(٢) .

إن المقطع يعمق الوعي بالمضمر في الاحتفال (العرس) والمسكوت عنه فيه ؛ حيث تظهر الفرجة الشعبية والاحتفالات الاجتماعية منطوية على تفكير مختل يدير الحياة الاجتماعية ومؤسساتها بمنطق لا عقلاني ، ومعبرة عن علاقات اجتماعية مختلة أساسها العدوانية والخساسة التي يمكن أن يمارسها الآخرون (الأعداء ،الحساد) ضد «الأنا» (السالمة ابنة القائد) . غير أن الوصف الإخباري

---

(١) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ١٤- ١٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٥٤- ٥٥ .

المقترن بأفعال خرافية متعددة في المقطع السابق يدل على الرغبة القوية لجماعة «الأنا» المُحتفَى بها (العروس السالمة) في تحقيق استقرار كلي لهذه «الأنا» مع عريسها المرتقب (همو) ،وبالتالي فإن تلك الطقوس الخرافية تندرج رمزيا في سياق القلق الوجداني الذي ينتاب الآباء (الأم هنا) على مصير أبنائهم ،فيعملون على تحقيق كل ما يساهم في نقلهم من عذاب مرتقب إلى سكينة دائمة ،وإن كان ذلك ضد سلطة العقل ومنطقه .

- «سِرُّ ذلك الرسم ورثته عن معلمتي شطو رحمها الله . . كانت شجرة الحناء في أول الزمان كبيرة تضرب بعروقها في الأرض . . وكانت أوراقها واسعة كراحة اليد أو أكبر . وكان ناقشات الحناء يصنعن رسما في اليد اليسرى للوقاية من العين ومن أنواع الشرور الأخرى . . وفي زمن بغيض ما عظم الشر ولم يعد نقش شجرة الحناء وحده يكفي في رد تلك الشرور . وسئل الصالحون عما ينبغي عمله لوقف الوباء الكاسح ، فأشاروا برسم القمر في راحة اليد لأن للقمر غيرة على كل جميل . .» [1] . يظهر أن المرجعية التاريخية العامة النصية اقترنت بمجتمع غارق في الخرافة ، فصارت «الحناء» دالة على قوة عناصر الطبيعة في مواجهة القوى البشرية والغيبية المدمِّرة للإنسان . بيد أن التطور الزمني للمجتمع النصي هدّم الجوهر الخرافي (نقش الحناء لم يعد كافيا لرد الشرور) ، فتراجعت طمأنينة الإنسان في عالم يتطور ، مما برر البحث عن بدائل خرافية تعيد للإنسان سكينته ، فكان الرمز السّماوي المنفتح على الحلول العلوية (القمر) . وكأن «شجيرة حناء وقمر» تعبّر عن تآلف عناصر الطبيعة لمواجهة شرور الإنسان ، وكأن الوجود البشري محكوم بقدرية المواجهة بين الشر والخير ؛ فيكون الشّرّ منطلقا سببيا للبحث عن بدائل له عبر استثمار عناصر طبيعية مقترنة برمزية الخير : «إن كيما كلما أمهلها الشر كانت تجلس في نافدة البرج ليلا وتتبع بعينيها سفر القمر ليلا في طريق السماء ، وربما تتحدث إليه»[2] .
- «ولما بلغت الرسالة إلى القائد همو /من صهره الشيخ احماد/ وقرئت عليه قال له أناس في حاشيته إنه يعيّرك بالتعامل مع اليهود وإلا لما ذكر انك تبيع بيْع المغبون .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٧٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٢٨ .

وغضب القائد غضبا شديدا وأسر الانتقام لنفسه ، ولو عرف أن في الرسالة مثل تلك الجرأة لما أعطاها قبل أن يتهجاها للطالب الملازم له»[1] . يعبّر هذا المقطع عن رمزية البؤس السياسي ، لأن المجتمع النصي يقوده ويدبر شأنه الإداري والسياسي «قائد» مخصي فكريا ، باعتبار ذلك حالة ذهنية تعوق التدبير الجيد لأمور المحكومين ، وهو ما تجلى نصيا في سلطوية القائد «همو» الذي «كان يحس بضيم وحرج لأنه خرج من الكتاب قبل أن يتم سلكة من الكتاب العزيز»[2] ، كما كان يزداد اقتناعا في بعض الأحيان «بأهمية الكتابة التي يحسن تهجيها ولا يحسن إنشاءها»[3] . إن العلامات النصية «خرج من الكتّاب» و «يحسن تهجي الكتابة ولا يحسن إنشاءها» كثيفة الدلالة . ومن أهم الدلالات المتولّدة عن تلك الكثافة نذكر :

- ضعف الخلفية الفكرية للقائد السياسي تجعله قائدا متسلطا يعوّض «البطولة الفكرية» بـ«البطولة العضلية» ، لذلك فإن «الشخصية الروائية تكون في الغالب ذات صفات بطولية ، ولكنها لا تصل أبدا إلى مستوى البطولة الكاملة»[4] .
- البطولة الناقصة للقائد السياسي داخل المجتمع النصي توحي بالحاجة الدائمة للآخر كي يتمم النقص ، وهو ما عبرت عنه بوضوح شخصية «ابن الزارة» الذي كان المدبّر الحقيقي لإيالة القائد «همو» ، لأنه بمجرد افتراقهما أحسّ «همو» «بهول الكارثة ، واستعرض خدمة الرجل فبكى . . فقد كان ابن الزارة هو الذي يقضي ويكفي ، ولم يكن لغيره وجود معه ، والقائد يدرك الآن فداحة يتمه بهجرة ذلك الرجل»[5] . إنها عوامل النقص التي يعاني منها السّاسة والقادة الذين يحكمون بأفكار غيرهم (المستشارون) ، مما يعرضهم للإخفاق كلما غاب هؤلاء الأغيار .

بناء على هذه المعطيات تغدو الكثافة المرجعية آلية دالة على فنية الرواية من

(١) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ٢٦٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٧٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٧٥ .

(٤) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ ، ص : ٢١٢ .

(٥) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص :٢٢١ .

زاوية لا اكتمال القول الروائي من جهة ، ومن زاوية تفاعل القارئ مع هذا القول بغية تحقيق اكتماله بملء فراغاته وبناء مضمراته من جهة ثانية ، لأنه في النص الروائي فإن «الكلمات ، مهما بلغت حرارتها ، لا تعبّر عن جهنم المستعرة بين جوانح المبدع وهو يحاول أن ينقل اللحظات التي قادته إليها مغامرة استكشاف المجهول في ذاته وفيمن وما يحيط به»[1] .

---

(1) محمد برادة ، فضاءات روائية ، مرجع مذكور ، ص : ٩ .

ثالثا: آليات بناء المرجعية السجنية:

١ - آليات بناء المرجعية السجنية الذكورية:

تنبني رواية «الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي على مرجعية سجنية لجماعة من المعتقلين السياسيين الذكور، وهي مرجعية نصية تدعّم بناؤها بآليات مرجعية متنوعة. وذلك انسجاما مع تجربة الاعتقال القاهرة داخل السجن وخارجه، وما أفرزته هذه التجربة نصيا من دلالات متنوعة ومتعددة. ومن أهم الآليات البانية للمرجعية السجنية في «الساحة الشرفية» ما يلي:

١ - ١ - التذويت المرجعي:

يقترن التذويت في «الساحة الشرفية» بشخصية «سعد الأبرامي»، وبرفاقه داخل السجن وخارجه. تحاول الذات النصية في الوضع الأول فهم ذاتها والآخرين، وتعمل على حفظ كينونتها من الانتهاء والضياع في فضاء السجن. أما في الوضع الثاني (خارج السجن) فتعمل الذات على تحقيق تماسكها، قصد الاستمرار في واقع تغيّرت الكثير من معالمه. من هنا أمكن الحديث عن التذويت المرجعي انطلاقا من مرحلتين:

- مرحلة السجن:

تتم استعادتها باعتبارها معادلا زمنيا (مرحلة) ومكانيا (السجن) للألم، فيلتقط الحكي الاستيعادي تفاصيل المعاناة وتجربة المأساة، يقول السارد «سعد الأبرامي»: «أستعيدني في الصورة الملونة المتقادمة، تلك التي تراقب الساحة بين مفترق يحاذي شجرة النارنج وينفتح على دورة الألم..»[1]. لقد صار السجن فضاءً يشحن الذات

---

(١) عبد القادر الشاوي، الساحة الشرفية، ص: ٨٩.

الفردية والجماعية بالألم والمعاناة، ويهدد كينونتها بالضياع والتلاشي. لهذا تنفتح وضعية الاعتقال السياسي على حالات شتى من الألم عاشتها الذات المعتقَلة بامتدادها الفردي والجماعي، وهو ما يمكن تحديده في الحالات التالية:

- حالة انعدام الرؤية، فينبعث الألم من «العصّابة» التي تمنع الرؤية وتحجب النظر، مما يؤثر سلبا على التواصل مع الآخرين وتشكيل صورة منسجمة عنهم: «في الدّرب تعودت على صورة إدريس خلف العصابة التي كانت تغطي عينيه بحكم الجوار. لعله كان يراني على نفس الهيئة..»[1].
- حالة الانهيار، بسبب الألم الناجم عن عدم مغادرة السجن، بالرغم من مغادرة جل الرفاق الذين تجمعهم ألفة وسابق معرفة. لهذا فالذات النصية (حمدان) التي صمدت وتتباهى بصمود الماركسيين في وجه الأعداء الطبقيين تغدو منهارةً كليا، فيقول السارد في هذا السياق: «أحس أن الصمود مهما بلغ من العنت لا يمكن أن يجاري الحزن في العناد»[2].
- حالة الحزن والقلق، فيغدو الألم نفسيا لأن الذات النصية الفردية والجماعية تعيش لحظة ترقّب الخروج، مما جعلها قلِقة وحزينة: «لم ننم ليلتها بالمرة.. أذكر أولا ذلك الحزن الذي خيّم عليَّ بدون سبب ظاهر، أو بدون سبب لم أذكر وقتها أنه يداهمني عادة في أشد لحظات الفرح عنفوانا، الحزن الذي له صوت الأزيز، كأنما يحفر مجراه في البدن كله»[3].
- حالة السخرية، تعدّ ردًّ فعل على ألم السجن وقهره، فتميل الذات الجماعية إلى تعويض الألم بالسخرية منه ومن أوضاع السجن: «.. السخرية التي كنا نبديها حيال أوضاعنا في السجن في غالب جلساتنا»[4]. علاوة على تعضيد حالة السخرية بحالة الاحتماء بالطفولة الفعلية أو الوهمية: «إن جميع المعتقلين الذين كنّا معهم كانت لهم طفولة ما. طفولة وهمية بالتأكيد»[5]، والاحتماء بالكتابة

(١) المرجع نفسه، ص: ١١٠.

(٢) المرجع نفسه، ص: ١٠٢.

(٣) المرجع نفسه، ص: ١٠٠.

(٤) المرجع نفسه، ص: ١٠٦.

(٥) المرجع نفسه، ص: ١١٦.

والقراءة قصد تجاوز ألم السجن وقسوته .

وتُستعاد كذلك مرحلة السجن من خلال نظام العلاقات الذي نشأ بين المعتقلين ، فحفظَ كينونتهم من الضياع ، وأهّلهم لنسج علاقات تحكّمت فيها رؤى جديدة للذات . ويمكننا التمثيل لهذه العلاقات المدعمة لآلية التذويت المرجعي بالأمثلة التالية :

- «الاعتقالات التي ستؤلف بين قلوبنا في السجن»[1]
- «توطدت معرفتي بأحمد الريفي»[2]
- «صرنا نختار بعضنا على أساس الوئام والانسجام لا على أساس الصدام والخصام . . كنا كثرة فصرنا قِلّة . وهكذا أصبح رباط الواحد فرديته وذاتيته وزنزانته»[3]
- «عرفت مصطفى في المعتقل السري كأني لم أعرف أحدا غيره . وفي عجالة وجدت أنني أستطيع التآلف معه»[4]
- «في بداية هذه الفترة قامت بين مصطفى الدرويش وأحمد الريفي صحبة فريدة ، وبقيا كذلك فترة إلى أن طلب الريفي من تلقاء نفسه شيئا من العزلة»[5]
- « . . في الدرب كما حدث لي مع آخرين كرهت بعضهم وأحببت بعضهم ، بسبب التناقضات التي كانت تدمرنا ، بدون شعور حقيقي يبرر الكراهية أو الحب»[6]
- «كنت أفهم دائما ، حتى بعد أن توثقت علاقتي به ، أن الترفع الذي يبديه حيال كل شيء لا يعنيني»[7]

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٩٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٠٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١١٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٤٩ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٦٢ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ١٦٧ .

(٧) المرجع نفسه ، ص : ١٦٩ .

- «كنا نقول ، أقصد نحن جميعا ، مصطفى وعبد العزيز وأحمد الريفي (عليه الرحمة) وإدريس ، أننا سنغنم من الزمن الآتي شيئا»[١] .

تتضمن هذه المقاطع السردية إشارات دالة على وجود علاقات متباينة بين المعتقلين خلال مرحلة السجن ، فصارت الذوات النصية تؤسس لعلاقات جديدة داخل السجن ، لأجل مجابهة ألمه وإرادته الضاغطة على الذات ؛ حيث «إن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم»[٢] .

ويمكن القول إن «العلاقات» بين المعتقلين ترمز إلى الرغبة في خلق دينامية تواصلية لتبديد السلطة السكونية للسجن ، لأنه قد «تتبدل الأوضاع . . لكن السجن لا يتبدل ، الوجود داخل السجن لا يتبدل»[٣] . لهذا تبرز العلاقات بين المعتقلين ضمن سياق سردي يوحي بأنها (العلاقات) محكومة بأنساق متعددة ودالة من أهمها :

- النسق النفسي ، لأن العلاقات بين المعتقلين كانت مدخلا لمحاربة القلق والتّيه وكل ما يمكنه أن يؤدي إلى انشطار الكينونة وانقسامها ، مما أدى إلى «تآلف» المعتقلين وتحقيق الصِّلات الجيدة بينهم (توثقت علاقتي به ، ستؤلف بين قلوبنا . .) .
- النسق القيمي ، حيث تحكمت قيّم «الخير» و«الشر» ، وقيم الحب والكراهية في تأسيس العلاقات بين المعتقلين . ويعد هذا النسق مدخلا لإضعاف العلاقة بين المعتقلين أو تقويتها .
- النسق التواصلي ، فرضته إكراهات السجن والاعتقال ، فصار التواصل بين المعتقلين يؤسس علاقات ترسّخ جاذبية الذات تجاه الآخرين أو الآخر (توطدت ، صحبة فريدة ، عرفت . . كأني لم أعرف أحدا . .) ، وتعمل على احترام خصائص الآخرين بمنطق إهمال ما يبدو سلبيا في نظر الذات (الترفّع لا يعنيني) ، وتحاول تشييد مستقبل مفارق لحاضر السجن عبْر فعل إنتاجي يعيد للذات حيويتها ، فتبني كينونة جديدة قوامها إبدال «الفَقْد» بالتحصيل المنتج (إننا سنغنم من الزمن الآتي شيئا) .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٣ .

(٢) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٧٢ .

(٣) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص :١٠١ .

علاوة على ذلك فإن مرحلة السجن تمت استعادتها ، أيضا ، عبْر تقييم تجربة الذات النصية ، فردية كانت أم جماعية ، وانتقاد رؤيتها وعلاقاتها مع غيرها من الذوات النصية المادية (الشخصيات) أو المعنوية (أحزاب ، تنظيمات سياسية) . ويمكن القول إن مظاهر انتقاد الذات وتقويم أفكارها ، كما تجسِّده العلامات النصية لرواية «الساحة الشرفية» ، تتجلى في المعطيات الدلالية التالية :

- إن ماهية الذات المعتقلة مقترنة بالحفاظ على محددات «المناضل» ، وعدم التخلي عن المواقف والأفكار . لذلك يُعْلي الثبات على القيم النضالية من شأن الذات النصية المعتقلة ، وبالتالي فإن كل تنازل (رمزية المغادرة) يفضي إلى ضياع الصِّفة النضالية : «كم كانت فكرة المغادرة في ذلك الوقت . . ذات وقع غريب يشي بالتخلي المسبق عن جميع المبادئ والشعارات التي رفعناها في وجوه بعضنا البعض»(١) . لهذا فالذات المناضلة المعتقلة تَعْتبر المواجهة والاعتقال الناجم عنها جزءا من الاستراتيجية النضالية : «الاعتقال كان موضوعا عندي في إطار مشروعي السياسي . ضروري لا مهرب منه»(٢) ، فتصير الذات النصية المعتقَلة مؤمنة بوضعها ومتعايشة مع ألمها . بيد أنها لم تستسلم لجبروت السجن ، ما دامت ماهيتها الوجودية محدَّدة بالاستمرار في النضال والصمود ضد الخصوم والأعداء ، مهما تبدلت الأزمنة والأمكنة : «نظن أن الصمود في وجه الأعداء منجى لنا من الانهيار والشتيمة . كانوا هم يريدون لنا الألم قبل الهزيمة وكنا نحن نريد لأنفسنا الانتصار قبل الموت»(٣) . هكذا تنتج الذات رؤية خاصة لكينونتها : «نكون بالصمود ولن نكون بالاستسلام والانهيار» ، وهو ما يتطلب آليات خاصة وبنيات معرفية : «هناك ميكانيزمات تفرض على المعتقل حداً أدنى من الحفاظ على ذاته وأحاسيسه . والمسألة مع ذلك ليست مسألة تكيّف ، بل قدرة واعية على تجاوز الأمر الواقع»(٤) .
- إن ماهية الذات المعتقلة متصلة بغيرها من الذوات النصية الفردية والجماعية على

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٩٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٥١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٨٠ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٨٦ .

أساس التقويم ورصد الخلل ، لأجل مراجعة الذات المثقفة والمناضلة في سياق رمزي يتوخى إعادة بنائها من جديد في وجودها الخاص وعلاقاتها المختلفة . لهذا تميل بعض الذوات النصية إلى تقييم نظام العلاقات من منظور ذاتي ، عبر أسلبة لغوية تعبّر عن إثبات «التهمة» من زاوية وعي المنتقِد والمنتقَد ، وعن رفعها من زاوية «الشاهد» : «وشهادتي ، أنا لم تكن تربطني أية علاقة بهذه المنظمة ، أن في الأحكام المتداولة عنه بعض القسوة السياسية بسبب المخالفة التي كان يعلنها جهارا غير هيّاب من الزعماء الصغار»[1] .

وتتجلى معالم الخلل أكثر في علاقة الذات بالمؤسسة السياسية المنظمة ، لأنها مؤسسة تسلب الذات وجودها الفاعل ووعيها الخاص ، فتنفتح كينونتها على الاغتراب والتبعية والاستلاب والتّشْيء : «يحتد في وجهي / ويقول/ : كل تنظيم سياسي ينزع إلى الحد من حرية الفرد . ووجود الفرد فيه هو تضحية منه لصالحه ، بل إنه يقدم استقالته من (شخصيته) ويتحول إلى عَبْد مسيَّر وِفق قواعد الانضباط الصارمة المحكومة بما يسميه القواد بالمركزية الديموقراطية»[2] . من هنا سعت بعض الذوات النصية إلى خلق وعي جديد بصورة المعتقل السياسي المثقف كما فرضها السجن والكينونة الجديدة ، باعتبارها صورة زائفة يتم تحديدها من خارج الذات برؤية غيرية تبسيطية : «فأنا أقول له : دعني وشأني ، إني معتقل سياسي ، المعتقل شيء والجماهير شيء آخر ، أريدك أن تتعامل معي من خلال ما أطرحه لا من خلال ما تريده أنت لي . . »[3] .

- مرحلة ما بعد السجن:

تتجلى هذه المرحلة في منظور الذات الساردة ، وغيرها من الذوات النصية ، عبْر كينونة جديدة ملؤها الخيبة والقلق ، لأنها ذوات عبَرت عتبة السجن نحو الخارج ، لتجد نفسها قد خرجت «من الفقد إلى الفقد»[4] ، فكان خلاصها هو الهروب

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١١٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٨٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٩ .

والذكرى . غير أن الهروب جعل الذوات النصية تعيش وضعا مؤلما ومقلقا ، كونها صارت واعية بأن علاقتها بالوجود مبنية على أساس «الغربة الرحيمة» : «دار «الغربة» فهي أرحم من «غرابة» التهدم اليومي في هذه الدار /الوطن/»[1] ، أو على أساس الإحساس بالغياب عن التحولات التي مسّت المجتمع النصي . وهذا ما يكشفه فنيا كلام الغير المتضمَّن في كلام الذات ، وذلك عبر فعل الإسناد إلى متكلم ينوِّر الذات بمعطيات متعددة عن «التحول» الذي مسَّ الحياة ؛ تحوُّل يجسده نصيا الإكثار من الخطاب غير المباشر ، والتنصيص على خطاب الغير الذي تدل عليه المفردات التالية : كما يحكون ، قيل ، يقال ، يقولون ، أغرب ما يُحكى ، أما ما يروى ، يذكرون ، فمن قائل ، ورواية ثانية ، كان يقول ، ذكر لي . . إلخ .

يتضح أن علاقة الذات بالوجود تعبِّر عن كينونة متشظية بين زمنين ؛ زمن القنوط والحزن واليأس عاشته الذات المعتقلة في السجن ، ولا زال مُلقيا بثقله على نفسيتها . وزمن تحوَّلت فيه قرية برائدة كليًا لكن الذات النصية لم تع هذا التحول ، فحاولت اكتشافه من خلال الآخرين . لهذا كان الفَقْد هو الجوهر المؤسس للذات النصية ، خاصة بعدما انفتحت مرحلة ما بعد السجن على الانتهاء الوجودي لبعض الشخصيات (أحمد الريفي المنتحر) ، مما كشف غياب تجاوب المعتقل المُفْرَج عنه مع «حياة» تغيرت كثير من معالمها ، فتضاعفت أزمة الكثير من الذوات النصية : «إنني كنت مصدوما من هول الفجع الحقيقي /الانتحار/ الباعث على اليأس ، لا أكلم أحدا ولا يطيب لي أكل ولا نوم ولا جماع . . ولا أي شيء بالمرة»[2] . هكذا لم يُفضِ الانعتاق من السجن بالذات الفردية والجماعية النصية إلى الاستقرار والراحة ، بل دفع بها إلى عالم القلق والتيه والاضطراب ، فتفاقمت أزمتها ، وتضاعف تشظي كينونتها . وهذا يعبر عن كون التذويت المرجعي يساهم في اقتران الدوال النصية بمدلولات ذاتية يفرضها السياق السردي .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢١٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٩٦ .

١ - ٢- الوهم المرجعي:

إذا صحَّ قول الروائي «إلياس خوري» : «الكتابة الروائية هي استجماع المتخيل ووضعه ضمن سياق يوحي بالحقيقة»[١] ، فإن معالم الوهم المرجعي في رواية «الساحة الشرفية» تتجلّى في السياق النصي عبر عناصر فنية توهم بالحقيقة المحتملة للعالم المسرود . ويمكننا حصرها في العنصرين الفنيين التاليين :

– الوصف التعييني : ونقصد به استثمار مجموعة من العلامات اللغوية الدالة على الزمان والمكان في سياق سردي أساسه الوهم المرجعي القائم على «ما هو سردي- وصفي *narratif - descriptif*»[٢] ؛ حيث تغدو العلامات النصية دالة على زمن أو مكان يكون محددا بدقة حينا ، ومبهما وملتبسا ومطلقا حينا آخر . وهو ما نحاول إبرازه في الجدول التالي :

المقطع السردي – الوصفي	العلامة	المدلول
– عندما وصلت إلى براندة ، في تلك الأيام من شهر غشت ، كانت سنوات الجفاف ، فعلا ، قد قست نوعا ما على تلك المناطق الجبلية المنيعة (ص :٥) .	– الأيام ، شهر غشت ، سنوات الجفاف ، المناطق الجبلية المنيعة ، فعلا .	– زمن فيزيائي وطبيعي عام ، فضاء جغرافي ، تأكيد .
– كان الموكب المتجه الآن إلى وادي الجزيم يثير شيئا من الغبار من حول أقدام السائرين (ص :٢٠) .	– الآن . – وادي الجزيم .	– زمن آني . – فضاء جغرافي .
– سيارة الإسعاف تتحرك في هذه اللحظات . (ص : ٥٠) .	– هذه اللحظات .	– ديمومة زمنية .
– أصبحت بعض الأزقة هنا مستقيمة . . (ص : ٨٠) .	– الأزقة هنا .	– حقيقة المكان .
– جاء المدير إلى باحة السجن أولا ، قرب التاسعة ليلا تقريبا . . (ص : ١٠٠) .	– باحة السجن . – التاسعة ليلا تقريبا .	– فضاء عام . – زمن مبهم .
– في مطعم «الجوهرة» على الشاطئ حيث كنا . (ص :١٣٠) .	– مطعم ، الشاطئ ، كنا .	– حركة في فضاء عام .
– أحب الآن أن أذكر يوم الأربعاء بالذات . (ص :١٤٦) .	– يوم الأربعاء بالذات .	– زمن فيزيائي عام .

(١) ورد ضمن : الإبداع الروائي اليوم ، مرجع مذكور ، ص : ١٦٥ .

(2) krysinski, carrefours de signes, op, p: 27.

- خمس سنوات كاملة بعد خروجنا . (ص :١٧٧) .	- خمس سنوات كاملة .	- زمن ممتد .
- اعتقل عبد العزيز صابر في يناير ,١٩٧٥ (ص :١٨٣) .	- يناير ١٩٧٥ .	- زمن عام .
- لم يكن في جرائد الأحد ٢٠ غشت إلا العناوين الصارخة بالذكرى . (ص : ٢٣٦) .	- ٢٠ غشت ، الذكرى .	- زمن نوعي خاص .

يُظهر الجدول أن الكثير من العلامات النصية تُوهم المتلقي بالتحقق المرجعي ، وهي علامات دالة على الأزمنة الفزيائية المبهمة والممتدة في الزمن المرجعي ، بيد أنها أزمنة وهمية . لهذا يتم تعضيدها بعلامات دالة على المكان المحدد والمغلق ، أو المكان المفتوح والمطلق في الفضاء الإنساني . ويتقوى الوهم المرجعي حينما يتم توظيف علامات نصية تعمق احتمالية التحقق المرجعي : فعلا ، الآن ، هنا ، هذه ، أولاً ، تقريبا ، الذات . .إلخ ، وحينما تتم المراوحة بين أساليب متنوعة ؛ مثل أسلوب التأريخ الذي يلتقط علامات تاريخية ذات دلالات فارقة في المرجعية الزمنية الفعلية والحقيقية (١٩٧٥ ، ٢٠ غشت) ، أو ذات دلالات مقترنة بحقل الألم وقاموس المعاناة (سنوات الجفاف) ، علاوة على أسلوب الوصف التقريري الجاف والمتنوع للشخصية الفردية والجماعية (الموكب) ، أو المكان (الأزقة) .

- الوصف التفصيلي : ما يثير الانتباه في هذا المكون الفني المدعِّم للوهم المرجعي هو تمحوره حول المكان ، وكأنه استجابة فنية وجمالية ودلالية للمرجعية السجنية العامة المؤطرة للنص الروائي . هكذا يشتغل الوصف التفصيلي للإيهام باحتمالية المرجعية الفضائية ، كما تجسدها الأمكنة في تجليها النَّصي من عدّة زوايا :
- زاوية الثبات : «كانت هناك حفرة مُتيبِّسة من عهود . الحفرة صارت الآن ردماً . الردم الذي غمر البئر فطمرها . البئر التي استجمعت أنفاس قتلاها . . فوق المكان الآثر قامت شجرة فرعاء . الشجرة الفرعاء التي علقوا على فروعها صبواتهم وأحزانهم . الأحزان التي جرجرتهم إلى متاهة الحكاية والفراغ»[1] . يلاحظ أن المكان الموصوف مفرغ من رومانسية الفضاء الريفي ،ومشحون بدلالات الألم

(١) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ٢٧ .

والتيه . وقد انبنى فنيا الوصف على مبدأ التداعي ؛ حيث الحفرة دفعت للتفكير في الردم ، والردم دفع لاستحضار البئر ، والبئر انفتحت على المأساة التي أعقبها انبثاق شجرة ،والشجرة صارت «مقدسة» ، والمقدس فتح باب الألم والفراغ والذكريات الماضية ، فيتحقق الوهم عبر التأمل الذي يدخل فيه المتلقي لتمثل حقيقة الموصوف (المكان) .

- زاوية الامتداد : «إن لارتفاع الأرض هنا مزية : فهي تراقب المدخل إلى براندة الذي منه يأتي الغرباء والمتسوقون ، ناهيك عن المنظر الذي كان مضرب المثل في المتعة . . هناك جبل (الشيات) بعيداً . . وإلى الخلف تماماً الجبل الأقرع الذي آمحت أشجاره فظهر أملس السطح . .»[1] . إنه وصف موقعيٌّ يحدد جغرافية المكان (جبلية) ، ويبرز خصائصه النوعية ومزاياه المتنوعة ، مما يوهم بإمكانية تحقق هذا المكان الجبلي المتميّز .
- زاوية الانغلاق : «في الساحة الشرفية . . اجتزنا الممر الذي كنا ننحشر فيه أثناء الزيارة المباشرة . . فضاء غير مسقوف تحيط به البنايات الإدارية ومداخل بعض الدور التي يسكنها العاملون في السجن»[2] . بالرغم من مظاهر الانفتاح البادية على هذا الفضاء (غير مسقوف) إلا أنه مغلق بقسوته وألمه وانغلاقه على الخارج ، مما يدفع لتأمل ما ينتجه من أحزان ومعاناة .
- زاوية التواصل والتفاعل : حيث يُتيح المكان تواصلا بين العناصر التي تملؤه ، فيصير المشهد الحواري بين شخصيات متفاعلة في قاعة المحاكمة بمحكمة الاستئناف عنصراً فنياً يوهم بمرجعية الفضاء ، خاصة بعد تعيين نوعيته التراتبية (الاستئناف) ، والعناصر الفاعلة فيه (المتهم ، القاضي ، الدفاع) : «صوته في محكمة الاستئناف وهو /أحمد الريفي/ يتنقل بين دفاعه على اليمين والقفص الذي أراد له القاضي أن يسلم له بالتهم المنسوبة إليه على اليسار . القاضي يسأله : هل أنت عضو في (إلى الأمام)؟ ، يقول : نعم . هل أن عضو في ٢٣ مارس؟ ، يقول : نعم . هل أنت عضو في (لنخدم الشعب)؟ ، يقول : نعم . يرافع الدفاع قائلاً : إن موكلي ، سيدي الرئيس ، يحتاج إلى الخبرة الطبية . يقول أحمد

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٣٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٠٣ .

الريفي ، وقد اختلطت عليه المواقف كلها : عاشت الحركة الماركسية اللينينية»[1] .

فضلا عن هذه العناصر الفنية المساهمة في تحقيق الوهم المرجعي ، ثمة عنصر فنّي آخر يساهم في تحقيق هذه الآلية ، وهو عنصر ذو طبيعة لغوية يتجلى في لغة جنس تعبيري تواصلي هي لغة «الرسائل»[2] ، بوصفها لغة توهم باحتمال التحقق الفعلي للأطراف المتواصلة . كما يتجلى الوهم في لغة جنس تعبيري ذاتي هي لغة «اليوميات» ، باعتبارها لغة توهم بإمكانية تحقق الذات الكاتبة ليومياتها الحميمة ،خاصة إذا كانت مشفوعة بأسلوب تأريخ دقيق يحدد تاريخ كتابتها وموضوعها المحوري ، كما يظهر في المثال التالي : «ويبدو /أحمد الريفي/ في مذكراته ليوم الإثنين ٦ غشت ١٩٨٤ نصوحاً يدعو صديقه إدريس العمراوي إلى الهدوء والاطمئنان : «قلت لإدريس العمراوي هذا المساء : أنت تعبان ومضطرب . . هَبْ أنهم كتبوا بياناً لا تتفق معه ، فهل هذا يدعوك إلى كتابة بيان آخر تزايد به عليهم؟»[3] .

لقد ساهمت كل العناصر السابقة في تحقيق الوهم المرجعي في «الساحة الشرفية» باعتباره آلية هامة في تعميق الوعي بالمرجعية السِّجنية المهيمنة نصيا من جهة ، وباعتباره (الوهم) عنصراً «قدريا» ملازماً للنص الروائي ، حيث «إن عالم الرواية بدون وهم متعذر تحققه»[4] .

١-٣-المزج المرجعي

إذا سلّمنا بتصور «جاك لورون» (*Jaques Laurent*) الذي يستثمره «ميشال رايموند» (*M.Raimond*) القائل : «إن الرواية هي حياة /مُسـرَّدة/ في ثلاثمائة صفحة»[4] ، فإننا نستطيع القول إن هذه «الحياة» لن تكون بسيطة التكوين ، فيغدو تشكيلها نصّيا محكوماً بالمزج بين عدة عناصر مختلفة المرجعية بناء على مدلولاتها المنبثقة من دَوالها النَّصية ، وبناءً على الآليات الجمالية والخطابية التي يتطلبها السرد

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٩٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢١٦- ٢١٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٣ .

(4) Nathalie Piégay - Gros, Le Roman, op, p: 238.

(5) M. Raimond, Le roman, op, p: 83.

الروائي ، فيصير بذلك «المزج المرجعي حلاً سرديا واستدلاليا إزاء مرجع مركب»[1] .
من هنا فإن المرجعية السجنية لم تبق حبيسة عالم السِّجن الذي عاشه ثُلّة من المعتقلين السياسيين الذكور ، وإنما انفتحت على مرجعيات نصية أخرى بآليات فنية وخطابية وسردية مختلفة . فما هي هذه المرجعيات التي فرضتها آلية المزج المرجعي؟

- المرجعية القَروية : يمكن وصفها بـ«المرجعية الملاذ» ، لأن شخصية «سعد الأبرامي» اتخذت قرية «براندة» فضاءً للهروب من اليأس والقنوط و«السجن النفسي» الذي أفرزه الخروج من تجربة سجنية دامت خمس سنوات . لهذا صارت القرية (براندة) علامة نصية دالة على «الهامش» ، لكنه هامش قادر على تخليص الذات النَّصية (سعد) من ماضيها وحاضرها المؤلم : «أقول إن (براندة) هي الهجرة الممكنة»[2] .

إن وُجوه الإمكان مقترنة ، هنا ، برمزية فضاء متجذر في الهدوء والاستقرار والقلّة الكمية بشرياً ، وسيادة قيّم الصفاء والجمال والبساطة ، وكل ما يساهم في «امتصاص» أوجاع ما بعد السجن وذكراه المؤلمة . بيد أن الرحيل جهة «براندة» لم ينتج سوى النكران والقلق والتّيه ، كما صار فعل الهروب مدخلاً لتحيين ذكريات الماضي الموجعة ، فقاد البحث عن ملاذ آمن (براندة) إلى عالم الضياع ، وهو ما يُعبر عنه قول السارد سعد الأبرامي : «أرى يوم الخميس بالذات ، لأنه كان يوم هروب ، حين تهمي عليّ براندة بالذكريات النكرة ، كأنها لم تكن لي ولم أكن لها ولن تكون لبعضنا مطلقاً في أية تحية . كفى ، لقد احترقت بنا السفن لم تصل إلى الشاطئ المتوهم»[3] . فلماذا احترقت سُفن النجاة من ألم السِّجن؟ ولماذا صارت «براندة» هامشاً مُولِّداً ذكريات مؤلمة؟ ولماذا صارت عالما يقطع أسباب التواصل مع الذات الساردة كما كان في الماضي؟

يكفي التأمل في فضاء «براندة» ، باعتباره مرجعية نصية متضمِّنة جملة من العلامات المميزة ، لاكتشاف التحول الجذري الذي جعلها فضاءً قرويا مثيراً للفاجعة ، ومولِّدا للألم ، ومُكرسا للتيه والضياع ، بدل الاستقرار و«الحياة» . لذلك صارت

---

(1) *Krysinski, carrefours de signes op, p: 25.*

(٢) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ٢٤٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٩٠ .

«براندة» علامة نصية دالة على «أرض يَبَابٍ» ، كما تُجسِّدها جملة من الوضعيات الرمزية مثل :

- وضعية الجفاف : خلقت إحساساً بالجدْب ، وفتحت الباب أمام انعدام الحياة وتهديد الوجود البشري ، كما تشخِّصه رمزية فقدان الماء أو قلَّته ، ورمزية ذبول المزروعات واصفرارها : «المساحات القليلة المزروعة . . فقد اصفرت من ذبول خاوٍ هزيلٍ يثير الشفقة . . وبات البرانديون لا يجادلون في قِلة الماء لأنه غدا عزيزاً . .»[1] .
- وضعية الصراع : ناجمة عن الوضعية السابقة ، حيث ساهم الجفاف في تولُّد الصراع حول منابع الماء ومجاريه وحوامله بين دواوير وجماعات قرية «براندة» : «أفراد من (أهل المراح) لا يُعرف عددهم أغاروا ليلاً على الخزَّان المورِّد للدور السفلانية فأفسدوا الماء الذي يسقيهم . .» [2] .
- وضعية البوار : ولَّدها الجفاف وعمَّقها «الجراد» ، فنزل الألم وامتدَّ في أرجاء «براندة» ، وسيطر على سكانها الذين : «نزل بهم القحط في أعقاب الجراد الكاسح»[3] . ولم يبق البوار مقتصراً على الأرض والشجر بل امتد للحيوان ، فغدت «براندة» فارغة من حُراسها الرمزيين (الكلاب) [4] في إشارة رمزية إلى أن الموت سيكون لاحقا من نصيب الإنسان إذا استمرت وضعيه البوار القاتل .
- وضعية التسلُّط : تجلت مع «القائد ابن سلام» الذي عمق أزمة «براندة» بسوء تدبيره لأمر سكانها وشأنهم ، مما ولَّد الصراع مع متنوريها ، خاصة الشيخ العلاَّمة «أحمد بن يرماق» الذي حاول تطوير القرويين بـ«براندة» فكرياً ودينيا وعلمياً .
- وضعية الموت : وقد اتخذ الموت عدة صيغ وأشكال ؛ أولا موت جماعي لشبان حاولوا مواجهة آثار الجفاف بحفر بئر بقريتهم «براندة» ، لكنهم أثناء الحفر انهال عليهم التراب فَطَمرهم داخل البئر ، مما ولَّد حزنا وألما للسكان ظل مستمراً ودائما : «منذ ذلك اليوم بقيت الحفرة التي كانت مشروع بئر للارتواء من العلامات الراقدة

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩ .

على السطح المهجور توحي بالحزن والآهات»[1] . ثانيا موت فردي غامض ومثير ، كما هو الشأن مع شخصية المرأة اليهودية «خانة» ، ومع شخصية الشاب المثقف «أحمد شكيب» . وثالثا موت مدبَّر : «إن اغتيال شامة لم يكن حدثا اعتياديا ولا مسبوقا بهذا المعنى الغامض»[2] .

- وضعية الهجرة : جراء تضاعف الأزمات المتنوعة والمختلفة على سكان قرية «براندة» التي كادت تفرغ من سكانها ، لأن «الهجرة كادت أن تكون جماعية تعادت منها جميع الأسر . .» [3] .
- وضعية الاستسقاء : وتمثلت في طلب الغيث الجماعي بعدما اشتدّ الجفاف وقلّ الماء ، فصارت هذه الوضعية استعارة رمزية لتحقيق الحياة : «خلت براندة من سكانها تقريباً ، فلم يتخلف عن طلب الغيث إلا من كان منهم عاجزاً أو مقعداً أو لا يعنيه من أمر الغيث شيئاً . .» [4] .

تجسد هذه الوضعيات عالماً قرويا متجذراً في التّيه والصراع والمعاناة ، فصارت بموجبه «براندة» طَللا وعالماً مُنهاراً ، مما ولَّد الإحساس بالأسى والاندثار والقلق لدى الشخصية (سعد) التي هربت لتبدد في «براندة» أزمتها بعد خروجها من السجن . هكذا تحولت القرية إلى عالم نصِّي منتج لموقف سلبي تجاه فضاء كان يتصوره «ملاذاً» للاحتماء من إكراهات السجن وما بعدهُ لمتصير جميع الأمكنة متشابهة ،مما يقيم الدليل على أن الروائي يمكنه «أن يحول عنصر المكان أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»[5] ، خاصة وأن «المكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له»[6] والتفاعل معه بكل مكوناته الدالة والرمزية .

– المرجعية الثقافية : إن ما ساهم في انفتاح المرجعية السجنية النصية على هذه المرجعية هو أن المعتقلين السياسيين فئة مثقفة وتمارس الفعل السياسي المصنف في

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٧٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص :٨٢ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٣٤ .

(٥) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٧٠ .

(٦) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ٢٩ .

خانة المحظور من لدن الدولة ، بناءً على وعي نظري مدعوم بمتابعة قرائية وإنتاج فكري وإبداع متنوع ومختلف . وتتجلى معالم المرجعية الثقافية نصيا في :

– الإبداع الشعري : سواء كان إنتاجاً ذاتيا لشخصيات النص الروائي وهي تعبِّر عن أزمتها في وطنها المتنكر لها والحاشر لها في خانة الضياع :

«ليست بلادي ، إنما حفنة من تراب
دسَّه الريح في جرابي
هذه الأرض التي فوقها علم الحدود
بلاغ الغياب»[1] .

أم كان إنتاجاً شعريا غيرياً تستحضره الشخصية الروائية في سجنها القاهر والمؤلم ، كما هو الشأن مع شعر «لوركا» ،

– «ها هو قنديلك ينيرك فوق السرير
وها هو ساطور لقطع رأسك»[2] .

وشعر «طاغور» :

– «إن المصباح الذي أحمله بيدي
يزيد من عداوة الظلمة في الطريق الممتدة أمامي»[3] .

– «لا يا أصدقائي ، لن أكون ناسكاً أبداً
مهما قلتم
لن أكون ناسكا»[4] .

وشعر «أبي العلاء المعري» :

– «خفف الوطء ما أظن أديم
الأرض إلا من هذه الأجساد»[5]

يظهر من مختلف الشواهد الشعرية الانفتاح على رمزية السجن ، لأنه يجسد

---

(١) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ٩٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٥٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٧٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٢١٦ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٢٢٩ .

عالماً يجعل الذات المعتقلة تعيش تناقضاً بين أمل التحرر (قنديل، مصباح)، وألم الاعتقال (ساطور، الظلمة). كما تعيش على رغبة قوية في التحرر من إكراهات المعتقل بعد مغادرة السجن، وعدم الاعتكاف على شجون الماضي المؤلم (لن أكون ناسكا)، لكن بما يناسب المقام دون مغالاة أو تطرف (خفف الوطء).

- الإبداع الفكري الحِكمي: ونقصد به إنتاج، في سياق السرد، ما يشبه حكماً ومقولات مختصرة دالة، أو إعادة تذكُّر حكم وعبارات مسكوكة فرضها مقام السجن والاعتقال والمعاناة في الداخل والخارج، ويمكن أن نمثل لذلك بما يلي:

- «إن الصمود مهما بلغ من العنت لا يمكن أن يجاري الحزن في العناد»[1].

- «ليس من سافر كمن بقي»[2].

- «العفو أن تستغفر مولاك خاثراً طائعا صاغراً لاهجاً بأفضاله ناكراً أفضال ما عداه»[3].

- «الحب هو أن تضاعف من الاحتمال»[4].

- «الغربة شيء رهيب تماما حين لا يكون في الحلق ماء الكلام عن الحرية المتمنعة»[5].

إنها عيّنة من العبارات الدالة على قُدرة المعتقلين على تحويل تجربة التعذيب وألم السجن إلى تجربة فكرية تنتج وتبدع في عِزِّ الألم. وهذه التجربة مؤطرة بتراكم قرائي لعدة مفكرين وأدباء وشعراء أمثال: طاغور وعبد الله العروي والمعري وماركس ولينين وتروتسكي وهانس ستادن...، مما أفضى إلى تشكيل تصور خاص حول الكتابة والمعاناة في الماضي: «الكتابة، إنها تقبض على الكلي وتحوله أو تصوغه تجعله قابلا للعيش مجدداً ولو كحلم انقضى»[6].

- الإبداع النثري، وقد تجلى نصّيا في ثلاثة أنماط: الأول الرسالة التي تقترب

---

(١) المرجع نفسه، ص: ١٠٢.

(٢) المرجع نفسه، ص: ١٥٦.

(٣) المرجع نفسه، ص: ١٠٠.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٢٢٩.

(٥) المرجع نفسه، ص: ٢٧٩.

(٦) المرجع نفسه، ص: ٢١٩.

لغتها من لغة الشعر الإيحائية والرمزية : «عزيزتي : يبدأ السهم من قوسه ، والمطر من سحابه العميم ، والأرض من بؤرتها الغافية ، واللغة من شرود القلوب ، والنظرة من أفق العين . . والحرية من خلاصة القهر ، والسجن من جروح الاغتراب ، والحب من الفيض»[١] . والثاني «خواطر» السجن المعتمدة هي الأخرى لغة شاعرية في وصف إكراهات المعتقل وأزمته : «أتى الصيف هكذا كأنه انشق عن برودة الأيام الشتوية الرخوة . . وحين يأتي الصيف أتملك في ذاتي عظامي وأصبح مولاها ، عندما أخرج إلى الساحة أنشرها جافة على صفيحة حارة وأرقد إلى جانبها كأني في قيلولة أبدية»[٢] ، حيث يبرز انشطار قوي في كينونة ذات التلفظ (المتكلم) ، لأنها كينونة موزعة بين الجسد المُنهك ، وبين الوعي بهذا الجسد الذي يبدو منفصلاً عن «الروح» . والثالث «مذكرات» تجسد يوميات السجن وإكراهات الاعتقال والسياقات المصاحبة له داخليا وخارجيا ، وهي يوميات تتوسل لغة تقريرية وواضحة وأسلوباً مباشراً ومعجماً مستمداً من عالم السجن : «يوم السبت ٤ غشت ١٩٨٤ : أيقظني مصطفى الدرويش من النوم . الساعة الآن التاسعة والنصف صباحاً . اغتسلت تحت رشاش دوش بارد . رجعت إلى الزنزانة . رأيت في الساحة وأنا في طريق العودة ، حركة عادية ، هيأت الفطور كالعادة . دخنت كالعادة ثم عدت أدراجي إلى الساحة»[٣] . إنها الكتابة التي تواجه رتابة اليومي (كالعادة) داخل السجن ، وتترجم قلقاً داخلياً للشخصية ذات الهوية المعطوبة بالجمود والإحساس القاتل بثقل الزمن داخل أسوار المعتقل .

– المرجعية النفسية : تلتقط هذه المرجعية سلطة السجن القاهرة على شخصيات السجناء أثناء الاعتقال أو بَعْده ، فتظهر شخصيات مأخوذة بالاضطراب النفسي الذي يتخذ عدة أشكال وأنواع ؛ سواء داخل السِّجن أم خارجه ، لأن الروائي أثناء بنائه المكان سردياً يعمل «على أن يكون بناؤه له منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة ، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية ، وقد تساهم في

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٧٥- ١٧٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١١٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٢÷ ٢٠٣ .

التحولات الداخلية التي تطرأ عليها»[1] . يفيد هذا الكلام في تبيُّن معالم التأثير التي تحدُث بين الشخصية والمكان على المستوى النفسي والشعوري ، وهو ما يتجلى واضحا في شخصيات «الساحة الشرفية» التي ظلت أسيرة «ذاكرة الاعتقال» المؤلمة نفسيا . لهذا سيكون خروجها من السجن بمثابة دخول في «حياة نفسية» مليئة بالهزَّات ، بالرغم من الفرح الذي انتاب الشخصيات أثناء لحظة الخروج . بناء على ذلك يمكن التمثيل لتجليات المرجعية النفسية كما تجسدها علامات نصية بالحالات التالية :

– الهشاشة النفسية : حيث تنهار الشخصية كلما واجهها حدث مثير ، فتغدو النفسية متأثرة كما هو الشأن مع «سعد الأبرامي» الذي تأثر بحِدَّة لانتحار رفيقه «أحمد الريفي» بعد مغادرة السجن ، فشعر «الأبرامي» بصدمة قوية دالة على هشاشة نفسية : «اليوم . . كنت مصدوماً من هول الفجع الحقيقي الباعث على اليأس . . كنت أشرد أوقاتاً ، فلا أعرف لي مقاماً ولا وجهة ارتحال بسبب حالتي النفسية المؤسية التي كانت إلى الفقد أقرب»[2] .

– الاختلال النفسي : ناجم عن سيطرة الحزن على الشخصية بعد الخروج من السجن ومعاناة إكراهات الاندماج : «كنت أريد الذهاب إلى طنجة ، ولو لأيام ، لاستعادة شيء من التوازن الشخصي ، لا سيما وقد استبدَّ بي حزن شديد»[3] .

– الشعور بالحاجة إلى الآخر : لأنه سيدعم توازن الشخصية ، ويبعث فيها أملاً وحيوية جديدة تمكِّنها من مواجهة رتابة السجن المملة وسلطته القاهرة : «العلاقة بالمرأة ، وخصوصاً في ظل هذه الشروط / السجن/ ، أساسية وحيوية . عنصر توازن . .»[4] . ولذلك فبعض الشخصيات تعيش بنفسية متهدمة داخل السجن حينما يغيب دعم الآخر ، كما هو الشأن مع «مصطفى الدرويش» الذي يُصيِّره غياب أخته «فتيحة» «كائنا بالغ الهشاشة والتوتر والانكسار»[5] .

---

(١) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ٣٠ .

(٢) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ٩٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٣١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٣٤ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٣٨ .

- رومانسية الألم : التي تقف في تضاد مع رومانسية الأمل ، لأنها تدفع المعتقلين إلى الإحساس بوطأة المكان (السجن) القاسية ، وسطوة الزمن (الماضي) المنصرم : «تلك الرومانسية التي نهواها جميعاً ، أو كنا نجعل منها شعورنا المضاعف بالسجن وبالماضي على حدّ سواء»[1] .

يتضح أن السجن مؤسسة جرّدت المعتقلين السياسيين من ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم ، لأنها جعلتهم أسرى الذكريات المؤلمة ، فصاروا شخصيات تائهة وقلقة تبحث عن شخصيات أخرى تُبدّد وحدتها في السجن ، وعن هوامش تحقق فيها اندماجها حينما غادرت السجن . فضلاً عن ذلك يبدو «السجن» علامة نصية دالة على استبداد يمنع حرية المعتقلين السياسيين في التعبير ، ويبطش بهم حينما يثورون ضد سياسة الدولة بأحكام تفتقر لشرط العدالة . وهذا يجعل شخصيات المرجعية السجنية الذكورية كسيحة ومنهزمة ، و«مخصية» ومفتقدة لرجولتها بامتداداتها الرمزية المختلفة .

٢- آليات بناء المرجعية السجنية الذكورية والأنثوية

ترتبط المرجعية السجنية المعروضة في رواية «سيرة الرماد» لخديجة مروازي بشخصيتين مفارقتين في الجنس رجل (مولين اليزيدي) وامرأة (ليلى) ، ومتشابهتين في الوضعية : السجن . وهذا فرض آليات مرجعية خاصة في بناء المرجعية النصية المحورية القائمة على التوازن السردي بين شخصيتين (مولين وليلى) ؛ سواء في سردهما معاناتهما الذاتية ، أم في نظام علاقاتهما مع غيرهما من الشخصيات ، أم في ارتباطهما بمجالات ومرجعيات خاصة تعبّر عنها علامات النص الدالة . ومن أهم الآليات المساهمة في بناء المرجعية السجنية لرواية «سيرة الرماد» نجد ما يلي :

٢-١- التذويت المرجعي

يمكن تبيُّن معالم التذويت المرجعي في «سيرة الرماد» من خلال صوتين سرديين مختلفين : الأول صوت الذكورة الذي تمثله شخصية «مولين اليزيدي» ، والثاني صوت الأنوثة الذي تمثله شخصية «ليلى» . إن الصوتين معاً يلتقيان على مستوى تجربة

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٣٧ .

الاعتقال السياسي ، لكنهما يختلفان في بعض الأفكار والمواقف تجاه الذات والآخر والسجن والسياسة ، مما يمكّن من اعتبار «تعدد الساردين وتعدد الأصوات في الرواية الحديثة ، استجابة استيتيقية لمقتضيات تنسيب الحقيقة ، وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ، ومن الآخر ، ومن العالم»[1] . إن هذا القول يدفع لإبراز تجليات التذويت المرجعي من خلال التنويع في الصوت السردي ، وكشف القضايا التي يعالجها كل صوت ؛ باعتبار الصوت السردي صوتا رمزياً يكون كلامه الظاهر والمصرّح به مليئاً بالعلامات الدالة . لهذا أمكن الحديث عن التذويت المرجعي في «سيرة الرماد» من خلال الصوتين التاليين :

– صوت الذكورة : يشغل نصّيا الفصل الأول (صباح الخير «الغربية») . ويمثل هذا الصوت «مولين اليزيدي» الذي يحكي عن تجربة اعتقاله السياسي التي دامت عشرين عاماً ، مما دفَع لطَرق قضايا تفرضها تلك التجربة المؤلمة ، وتقوم أحداثها على بناء سببي . وهذا ما يمكن تبيّنه في القضايا النّصية التالية :

– ظروف الاعتقال وملابساته : يمكن نعتها بالظروف السيئة ، لأنها أحاطتها خروقات مختلفة ، وصاحبتها إجراءات تعسفية ، بدءاً بالاختطاف القسري : «ما لحق بنا بدءاً باختطافنا بواسطة أشخاص مجهولي الهوية ينقضون علينا في الطريق أو داخل المؤسسات التعليمية على مرمى عيون تلامذتنا أو بمحلات العمل ، لا يتورعون في اقتحام مساكننا في ساعات متأخرة من الليل . »[2] ، مروراً بسوء المعاملة في الطريق إلى المعتقل : «بمجرد القبض على أحدنا يزج به في سيارة مدنية وعلى عينيه «البندا» وفي يديه القيد ليبدأ مسلسل الضرب والتنكيل والشتم قبل الوصول إلى المخفر المجهول»[3] ، وصولاً إلى طول مدة الاعتقال الاحتياطي وسوئها بسوء المعاملة والقساوة الزائدة ، مما جعل تحقيق النيابة سيئا وصوريا ، وانتهاء بإصدار أحكام قاسية في حق المعتقلين السياسيين بتهمة «تشكيل جمعيات سرية والقيام بطبع منشورات وتوزيعها والتحريض على التظاهر . . ومحاولة قلب النظام والتآمر للمَسّ بأمن

(١) محمد برادة ، فضاءات روائية ، مرجع مذكور ، ص : ٣٩ .

(٢) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ٢٢– ٢٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٣ .

الدولة»[1] . إذا كانت التهم الثلاث الأولى جُنحية تُعدُّ علامات نصية على حراك سياسي يتسم بسوء الأوضاع المجتمعية والسياسية النصية ، فإن التهمتين الرابعة (محاولة قلب النظام) والخامسة (التآمر للمس بأمن الدولة) تعبران عن رمزية تجريم كل مُعارض للنسق السياسي الذي تشيده الدولة ، فتلفق له تُهماً ذات طابع جنائي تعد علامات نصية دالة على القهر والاستبداد .

– إجراءات التعذيب : تتميَّز بالعشوائية والعنف المبالغ فيه ، فتحس الذات النصية بآثاره المدمِّرة : «لا أزال منهاراً من أثر التعذيب ، في دوخة مستديمة ، ما أن استفيق وألمس جسدي حتى يعاودني الانهيار . .» [2] . إن التعذيب صار «حفلة» يمارس فيها الجلادون ساديتهم المثيرة على ذات المعتقل بضرب عشوائي على الوجه ، بالرغم من أن العينين معصوبتين : «قاطعوني بضربة قوية على وجهي ، أحسست بمرارة مفرطة تنقذف بنهر من الدم من أنفي . كثيراً ما كنت أتعرض للرعاف أثناء عملية التعذيب[3]» . وقد اتخذ التعذيب في مرحلة ما بعد المحاكمة الصورية طابعاً نفسياً ؛ حيث صار السجن «مؤسسة» تنتج القلق والعذاب ، وتكرِّس انفصام العلاقات ، وتعمِّق الإحساس بالخراب : «نقعد إلى الأرض نردد مع النفس ، السِّجن حرقة وهمٌّ وغمٌّ . السِّجن جدب وعقم ويباب»[4] .

– طرق المواجهة : لقد تنوعت وتعددت ، فتراوحت بين النضالي (الإضرابات) والثقافي (القراءة ، والأنشطة) والفكري (التأمل ، التذكر) ، مما يعني أن التعذيب لم ينتج الانهيار بل أفرز الصمود والمواجهة . لذلك واجه المعتقلون الانكسار الذي تهدف مؤسسة السجن تحقيقه ؛ وذلك بالتكتُّل والتنظيم ، وبـ«الكتب ودواوين الشعر» ، وبالتأمل واسترجاع الماضي الطفولي والسياسي والنضالي ، وبالتصدِّي «للرفاق» الخونة .

– العلاقة مع الآخر : يتخذ «الآخر» هنا ذاتا نصية متمثلة في الآباء والأمهات والأصدقاء والصديقات والزوجات . وقد تجلَّت هذه «الذات» النصية الأخرى مُدعمة

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٧٠ .

ومساندة لذات المعتقلين (مولين اليزيدي ورفاقه) ، وهو ما جعل أحد المعتقلين لا يُدرك نوعية علاقته بالآخر بوضوح وعمق إلا داخل السجن : «إن العلاقة لم تطرح بيننا بوضوح إلا هنا بالسجن»[1] . بيد أن شخصيات أخرى ستبني علاقاتها مع الآخرين (الزوجات خاصة) على الانفصال بعد الخروج من السِّجن دونما مراعاة لسنوات الدعم المختلفة ألوانه أثناء وجود المعتقلين بالسِّجن ، وهو ما تعبِّر عنه رمزية «الانفجار» في قول السارد : «عرفت أن بعض العلاقات انفجرت مباشرة بعد شهر أو شهرين»[2] .

يتضح جليًا أن الذات الساردة تحكي عن تجربتها السجنية من زاوية وعيها الخاص بهذه التجربة وامتداداتها ؛ حيث بدأت بالحديث عن ظروف الاعتقال الجماعي ، وأعقبته بالنتيجة المترتبة عن ذلك والمتمثلة في التعذيب المؤلم للاعتراف بما اقترفه المعتقلون السياسيون من مظاهر «المؤامرة» ، وإن كان يصعب التحقق منها بحكم طابعها المعنوي . لهذا صار التعذيب سببا في تقوية «مناعة» المعتقلين على مواجهة بؤس السجن وقهره ، لأن الدعم الخارجي من الأسر والعائلات والأصدقاء كان قوياً ومستمراً طيلة فترة السجن .

– صوت الأنوثة : يُعَدّ صوتاً سردياً دالا على كسر ثقافة تقليدية ذكورية ، لأنها تجعل الرجل صاحب «الحق» في الحديث عن تجربة الاعتقال . وكأن هذا الصوت السردي يُعبِّر عن رمزية الدَّعم الذي قامت به «المرأة» تجاه «الرجل» المعتقل زوجاً ورفيقاً وحبيباً ، ورمزية التربية على الالتفات إلى معاناة المرأة المناضلة التي أخذت نصيبها من الاعتقال أو من الألم وهي تنتظر الرجل في اعتقاله . لهذا يُعبِّر صوت الأنوثة الممثل نصيا في شخصية «ليلى» عن المعاناة التي عرفتها وعاشتها هذه الشخصية في السجن السري والعلني ، وهو ما تكشفه العناصر التالية :

– ظروف الاعتقال : كانت ظروفاً مؤلمة ، لأنها اقترنت بتهم مُلفَّقة تجاه ذات تقر نصيا : «أنا لم أتجاوز عتبة الحزب قط»[3] . ولذلك فالاهتمام بملف شخصية الفلاح «مختار» الذي «تربى في مدرسة الحركة الوطنية ، حيث شكلت مجالا حيويا لتأطيره

---

(1) المرجع نفسه ، ص : ٧٣ .

(2) المرجع نفسه ، ص : ١٣٢ .

(3) المرجع نفسه ، ص : ١٤١ .

على المستوى السياسي»[1] . إنه التأطير الذي أفضى بمختار إلى الاعتقال ، جعل شخصية «ليلى» تتعرض لنفس الأمر ، لأنها في نظر السلطات : «أصبحت من المتواطئين مع الأجنبي على أمن هذه البلاد»[2] . إنها تهمة أكبر مما يُحتمل كما تعبِّر عنها رمزية المقارنة في قول «ليلى» : «التهمة أكبر من وزني . . كوزن النملة أمام تهمة من وزن الفيل»[3] . بيد أنها تهمة لم تنته مباشرة إلى المحاكمة ، وإنما قادت إلى الاعتقال في مخفر سري مفتوح على أنواع شتى من التعذيب ، وبعده التخلص من «ليلى» ورميها في خلاء مقفر . لتأتي مرحلة الاعتقال الثاني بالسجن المدني «شكارم» رفقة سجينات الحق العام بعد تهمة ملفقة هي الأخرى ، وذلك «ضمن ما تبقى من ملف الانتفاض الشعبي الأخيرة ، بمبرر أن هذا الملف لم يصفَّ نهائيا»[4] .

- مظاهر التعذيب : يكشف الصوت السردي الأنثوي «ليلى» عن مظاهر تعذيب مختلفة عن تعذيب «الرجل» ، حيث اتخذ طرقاً واعتمد آليات تتماشى مع الانتماء الجنسي (أنثى) للشخصية الممارس عليها التعذيب ، فكان البدء بالتعذيب النفسي الذي تجلَّى في تجريد المناضلة «ليلى» من ملابسها ، ضمن سياق سردي دال على إهانة الجسد الأنثوي واغتصابه رمزيا . إن عُري الجسد الأنثوي يعدُّ انتهاكا لحرمة ما هو خاص ، ومدخلاً لتدمير نفسية الشخصية الأنثوية المعذبة بوحشية الجلاد الذي يحطم كبرياءها بالتأمر على «الممتلكات» الحميمة والحساسة في الجسد الأنثوي باللَّمس والشيمة : «أول ما لفت انتباه المخبرين بعد أن أصبحت عارية أمامهم إلا من التُّبان ، كان النهد أو الثدي . . أطلقوا ضحكاتهم وبدأت خطواتهم تقترب مني ، من الجسد بدأ الواحد منهم يجر حلمة الثدي . . لكن لماذا يركز المخبرون على نهشنا بالكلام النابي منذ البدء»[5] . وبعد ذلك صار التعذيب «جنسياً» عبر أمر شخصية «ليلى» بالقبض على العضو التناسلي لأحد الجلادين ، قبل أن يمرره على عنقها ووجهها وهي معصبة العينين ، وهو ما رصده مشهد نصي مقزز تقول عنه الساردة : «تقيأت أمعائي ،

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٢٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٤٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٤٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٧ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٤١ .

أحشائي ، أحسست بالإهانة مضاعفة مقارنة بالدق على ضلوعي وجسدي»[1] .

ولم يكتف «الجلادون» بالتعذيب النفسي و«الجنسي» ، وإنما أضافوا لهما التعذيب «المادي» الذي يتقاطع رمزيا مع التعذيب السابق ، لأنه يعتمد «السوط» ذي الرمزية «القضيبية» الذي يستهدف الحطَّ من معنويات الذات الأنثوية المُعذَّبة ، ويدفعها للاعتراف بامتدادات جُرمها السياسي : «انتقلوا إلى حصة السوط الذي بدأ يترنح ليرسم فحولته على جسدي . . لكن لماذا يركز المخبرون على ضعفنا في الخد الأيسر وكهربة الثدي الأيسر؟ . . غير أن الانتقال للحصة الثانية يجعل الأولى تبدو أكثر من مرحلة تمهيدية فقط . كنت أتقطع ألماً خلال عملية تمطيط الجسد ، رأسي في الأسفل ورجلاي معلقتان في أعلى كسروال مقلوب يتدلى من حبل غسيل»[2] . إن التذويت هنا يأخذ منحى انتقادياً ، لأن السرد الاسترجاعي يجعل من أدوات التعذيب وطرقه (الصفع ، السوط ، الكهرباء ، التمطيط) علامات نصية رمزية تشير إلى همجية الجلادين وساديتهم من جهة ، وإلى نظام سياسي عام متعفن يُدبر الخلاف مع منتقديه بتعذيب بشع من جهة ثانية .

- سُبُل المواجهة : تقول الساردة «ليلى» وهي تتذكر معاناتها في المخفر السري : «أنا لا أثق بأحد يتكلم عن الصمود الأخرق في مخافر هذه البلاد»[3] . إن «عدم الثقة» علامة نصية ذات ترميز مزدوج ؛ طرَفُه الأول دال على وحشية التعذيب التي بلغت أقصاها تجاه الذات الأنثوية ، وطرَفُه الثاني معبّر عن صعوبة الصمود أمام تلك الوحشية لأن «المواجهة» غير متكافئة بين ذات أنثوية (ليلى) مجردة من كل شيء غير تبانها ، وذات ذكورية (الجلادون) تمتلك كل أدوات التعذيب المادية والمعنوية . وبالرغم من كل ذلك فإن الذات الساردة جابهت التعذيب بمختلف أنواعه ، وواجهت سادية الجلادين ، لكنها انهارت أمام «الدّنس القدري» للجسد الأنثوي كما تعبِّر عنه رمزية «دم الحيض» : «وهم ينزلون السوط على جسدي ، تقويت ، جابهت ، لكن لحظة الحيض أشعرتني بضعف جذري انفجرت له بكاء وشهيقاً»[4] .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٤٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٤٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٤٠ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٤٥ .

- العلاقة مع الآخر : يمكن رصد نظام العلاقات الذي شيدته الشخصية الأنثوية «ليلى» مع الآخرين أثناء اعتقالها وسجنها إلى ثلاثة مستويات أساسية يمكن تحديديها في الجدول التالي :

نوعية الآخر	العلاقة	العلامة الدالة
- الأسرة بكل مكوناتها .	دعم ، مساندة ، تواصل .	- السجن كشف لي الوجه الجميل والمضيء لعائلتي في ثنايا قلبي (ص :١٦٥) .
- صديقات وزميلات السجن .	تالف ، معايشة ، تفاعل .	- صفية . . أحسست منذ البدء بتواطؤ ضمني معها . (ص :١٦٥) . - نعومة . . بدأت تحكي حكايتها دون أن أكتّفها بأدنى سؤال . (ص : ١٦٩) .
- الزوج محمد وبعض الأصدقاء .	- جفاء ، انفصال .	- على امتداد ٧٨٠ يوماً لم يزرني أحد عدا عائلتي وبعض الصديقات من بنات الجيران ، صورة محمد كانت قد بدأت تشحب في مخيلتي .)ص : ١٨٢) .

يظهر أن العلاقة التي تشيِّدها شخصية «ليلى» مع الآخرين تتراوح بين التفاعل والتواصل البنَّاء الذي يدعم الذات الأنثوية في محنتها وعذابها داخل السجن ، وبين القطيعة والانفصال الذي يزيد من أزمة الذات ومعاناتها داخل السجن . وهذا ما سيقود الذات الساردة إلى العبور نحو كينونة جديدة قوامها إعادة النظر في العلاقات مع الآخرين ، وتوزيعها في نظام جديد خارج السجن وبرؤية جديدة بلورها واقع السجن المؤلم : «كم أحسست الزمن قادراً على إعادة صياغة كياناتنا من جديد وقد تكون صياغة انقلابية على ما كنا عليه»(١) .

(١) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ١٨٩ .

٢-٢- المزج المرجعي

يرى «فولفغانغ إيزر» أن «المحتويات الدلالية داخل النص تبنى من العناصر المنتقاة من الخارج وترسم ملامحها من خلال العرض الخطاطي للشخوص والأفعال»(١) . يلاحظ أن قولة «إيزر» تشير إلى تعدد العناصر البانية لدلالة النص الأدبي بناء على الفعل التخييلي «الانتقاء» الذي يعضده فعل «التركيب» ، مما يجعل من «العناصر» النصية البانية للمرجعية السجنية لنص «سيرة الرماد» متعددة ومتنوعة . وبذلك يكون المزج المرجعي آلية هامة في البناء السردي لتلك المرجعية النَّصية . وهو ما تُعبِّر عنه المرجعيات النصية التالية :

– المرجعية الوجدانية : إن المحتوى الدلالي العام لرواية «سيرة الرماد» تؤسسه علامات نصية ، من منظور سيميائي ، مفتوحة على عالم الأمل والمعاناة والمأساة ، باعتباره عالماً وجدانيا عاما يهيمن على نفسية الشخصيات التي تعاني القهر و«الفقد» المعنوي والمادي بين جدران السجن . بيد أن هذه الوضعية الوجدانية العامة (الألم) تنشطر نصيا إلى حالات وجدانية متنوعة ، فتختلف مصادرها ومنطلقاتها ، وتتنوع غاياتها ونتائجها :

– الإحساس بالتشيؤ : شعور نابع من عبور المعتقل من هوية محددة الإسم واللقب إلى هوية مختصرة في رقم الاعتقال : «سألته عن أسماء الرفاق التسعة وأخبرني بأربعة منها كأرقام : ١٠٤/٧٨/٣٣/١١ ، بالرغم من مرور سنتين على وجودنا بالمعتقل السري بدرب مولاي علي الشريف ، لم نتعرف على بعضنا كأرقام ولا كأسماء»(٢) . إن الرقم ، هنا ، علامة نصية تصير رمزاً لهوية ضائعة أفرزها السجن وأنتجها الاعتقال .

– الحرمان من الجنس الآخر : يتخذ الحرمان طابعا مزدوجا ؛ حرمان عاطفي جراء غياب امرأة محبوبة تعيد الدفء الوجداني للمعتقل ، وتشعره بكينونته الذكورية التي تعاني الفقدان إذا غاب عطف الأنثى . أما الحرمان البيولوجي فقوامه قطع أي علاقة مع المرأة الزوجة بإمكانها تحقيق الرغبة والحاجة الطبيعية . ولهذا يكون الحرمان البيولوجي داخل السجن منطلقا لممارسة شاذة بين نساء معتقلات الحق العام تثير

(١) فولفغانغ إيزر ، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية ، مرجع مذكور ، ص : ١٤ .

(٢) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ١٢ .

الاشمئزاز ، كما توحي بذلك رمزية اللفظة العامية «تفو» التي تكررت في قول الساردة «ليلى» :

«الأنين أنين لذة وشهوة ، والجسد جسدان عاريان يخيط أحدهما الآخر . . كنت لا أزال أمسح عيني من عمش المفاجأة وقفت على السرير وصرخت بملء الصوت :

– يا لطيف تفو تفو تفوا» [(١)] .

من هنا يصير الجنس الآخر للمعتقل ، ذكرا كان أم أنثى ، حاجة ضرورية ، لأنه يبدد الضغط النفسي ، ويحرر الذات من أزماتها المتعددة . وبذلك يكون الغياب إشارة رمزية إلى بداية أزمة وجدانية تسيطر على المعتقل ، وتدفع به إلى الإحساس ببداية الانتهاء ، يقول السارد «مولين اليزيدي» حينما غابت عنه «الليلى» مدة طويلة : «تتضاعف وحدتي ، أحس بالانقراض» [(٢)] .

– المرجعية السياسية : لقد فرضها نوعية السجناء الذين تتحدث عنهم المرجعية السجنية المعروضة في «سيرة الرماد» ، والمتمثلين في معتقلين سياسيين منتمين إلى تنظيمات وأحزاب سياسية (مولين اليزيدي) أو متعاطفين معها (ليلى) . وتتجلى معالم المرجعية السياسية نصيا في المعطيات السياسية التالية :

– العلاقة بالحزب السياسي : تُعبِّر عن سطحية العلاقة مع القيادة السياسية ، وهي إشارة رمزية إلى بيروقراطية حزبية أو تنظيمية ، وإلى ضعف التواصل بين أعضاء القمة (اللجنة المركزية) أو بين القمة (القيادة) والقاعدة (مناضلو القواعد الحزبية) : «لم تكن علاقتي بالعناصر القيادية لتنظيمنا وثيقة جدا ، ولم تكن سيئة ، كنت عضواً في اللجنة المركزية ، بالرغم من ذلك ثمة مسافة ملموسة بيني وبين الكثير من هذه العناصر باستثناء أولئك الذين كانوا أعضاء من قبل معي بالحزب ، قبل أن ننفض أيدينا عنه ونلتحق بالمنظمة» [(٣)] . وإذا كانت هذه الوضعية تُعبِّر عن سوء العلاقة بين «مناضلي» الأحزاب والتنظيمات السياسية ، فإن وضعية اعتقال شخصية لم تكن لها صلة بالحزب السياسي قط تعبِّر رمزيا عن سوء تقدير السلطات (المخبرون) لنشطاء المحظور السياسي ، لأن الاعتقال أحيانا يطال المتعاطفين مع الحزب وليس

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٧٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٦٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٦٤ .

الفاعلين الحقيقيين فيه : «أنا لم أتجاوز عتبة الحزب قط»(١) .

– الحراك السياسي : ونقصد به الصراعات الداخلية للأحزاب السياسية التي أنتجت مناضلين زُجَّ بهم في المعتقلات والسجون ، لأنها صراعات أفضت إلى تقوية الأحزاب والتنظيمات في إشارة لرمزية الديمقراطية البناءة : «إن كل تلك التناقضات التي تتوج باستمرار بانفجار داخلي على صعيد الحزب لم تكن إلا لتخدمه على المدى البعيد . . الآن لم يعمل الصراع إلا على تجذر الخط أكثر مما عمل على اندحاره»(٢) .

– هيكلة التنظيم السياسي : يتعلق الأمر هنا بأجهزة الحزب السياسي ، وبكيفية عمله وتدبيره لبرنامجه «النضالي» : «إن العمل الحزبي يتم من خلال واجهتين : واجهة جماهيرية وواجهة سرية ، وهذه الأخيرة يتم تصريفها من خلال تقنية الخلايا ، والخلية لا تتجاوز أكثر من خمسة أعضاء»(٣) .

– ضعف التأطير السياسي : تجلى نصيا من خلال «التعويم النظري والمفاهيمي»(٤) لما يجب توضيحه في سياق التأطير السياسي . وهو ما تجلى نصيا في العرض النظري الذي قدمه أفراد المكتب الإقليمي للحزب السياسي حول «دور المثقف في عملية الانخراط في حركية المجتمع» ، فأغرق صاحبه الحاضرين بتأطير نظري حول المثقف كما عبَّرت عنه «الأدبيات الماركسية» . وهذا ولَّد سوء فهم لدى «العامة» التي تجسدها رمزيا شخصية «أمي رابحة» المعلقة على العرض قائلة : « . . تكلمت على المثقف بزاف أوما كَلت كيف غادي يحل هذ الثقاف ديالو ، واش بالطبيب ولا بالفقيه ولا باش»(٥) .

– المرجعية الاجتماعية : يستدعيها النص الروائي من خلال عنصرين اجتماعيين : يتجلى الأول في الحدث الاجتماعي ، ويظهر الثاني في الفئات

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٤١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٨٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٥٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٨٩ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٥٥ .

الاجتماعية . وقد اقترن العنصر الأول بالفصل الأول ، بينما ارتبط العنصر الثاني بالفصل الثاني .

إن الحدث الاجتماعي المقصود هو زواج داخل السجن بين معتقلين ؛ العريس بسجن الرجال «صلاح الريباوي» ، والعروس الحبيبة بسجن النساء «سعاد» . وهذا يعبِّر عن رمزية تأسيس الأسرة مهما كانت الظروف قاسية ومؤلمة ، فيغدو الزواج علامة دالة على مواجهة ثقل عالم السجن . هكذا سيكون الترخيص من لدن إدارة السِّجن بالزواج ، بناءً على الطلب والوثائق الخاصة الموجهة للإدارة ، هو الانطلاقة الفعلية لتحويل ثقل السجن وفضائه الممل إلى فرحة وفضاء مليء بالحياة (رمزية الخُضرة) ، ففجرت المحنة إرادة التحدي وحب الحياة : «بالرغم من ضيق الوقت ، فقد تفننا في تزيين الساحة بأن جلبنا جميع الأسرة والأغطية وقطفنا الكثير من الغنباز الذي كان يومها في قمة تألقه ، زينا به فناء الساحة وجنباتها ، بل ملأنا بعض السطول البلاستيكية الصغيرة الحجم بالماء ورمينا فيها أرواق الشجر ، فقط لتطفو ، هنا قريبا من العين ، كان لا بد للخضرة أن تغطي المكان»[1] . يمثل التزيين والخضرة واللباس التقليدي (جلباب أبيض وبلغة) علامات نصية ترمز للرغبة في تحويل الخيبات (الاعتقال) إلى أفعال تقوّي الذات المعتقلة الأنثوية والذكورية من خلال مؤسسة الزواج ، بفعل انبثاق مقولات جديدة أهمها : تبادل العاطفة ، وتبديد الوحدة والغربة النفسية ، وإعادة التوازن ، والإحساس بالمسؤولية . .إلخ . وهذا يفرض مواجهة جبروت السجن الذي يؤجل الفرحة دائما ، أويجعلها مؤقتة : «سعاد التي منحتنا فرحاً مؤجلاً انكسر الآن ، كيف لصلاح النوم في ليلة عرسه ، هكذا عدنا ونحن نمضغ الألم . . غصة في الحلق ، كانت عينا صلاح منكسرتين»[2] .

أما الفئات الاجتماعية التي تعبِّر عنها المرجعية الاجتماعية النصية فيمكن التمييز فيها بين الفئات التالية :

- المثقفون والمناضلون السياسيون .
- المخبرون وحرَّاس السجن والجلادون .
- النساء من طبقات وفئات اجتماعية مختلفة . هكذا نجد المرأة التي تتخذ من

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٧٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٧٩ .

السرقة عملها اليومي ، فدخلت السِّجن لأنها «كانت تترأس عصابة لسرقة الذهب بكزابلانكا»[1] ، والمرأة المجرمة التي ارتكبت جريمة قتل بشعة بمساعدة زوجها ، والمرأة ضحية الوحدة بعد الخروج وهجرة الزوج والتعرض لتحرشات أب الزوج الذي انتهى بدون عضوه الجنسي بعدما قطعته زوجة ابنه المهاجر بمنجل قطع النعناع[2] ، والمرأة ضحية زنى المحارم كما هو الشأن مع «مليكة [التي] جاءت ببطنها المنتفخ . . حُبلى من علاقة جنسية بأخيها»[3] .

إن هذا التصنيف الفئوي يؤسس الاختلاف الاجتماعي كما يُفرزه فضاء السجن ، بوصفه اختلافا محكوما بخصائص نوعية مميزة للشخصية تجعلها منتمية لهذه الفئة أو تلك ؛ وأهم تلك الخصائص متعلقة بالفعل الأخلاقي أو التأثر النفسي أو الانحدار المهني . وتبدو جميع الشخصيات النصية منتمية إلى فضاءات مهمشة اجتماعيا ، وتعاني من أزمات مادية ونفسية . وكأن تلك الشخصيات علامات نصية دالة على أن الاضطهاد والاعتقال كان موجَّها لفئة متنورة وتمارس الفعل السياسي عن وعي نظري (المعتقلون السياسيون) ، وأن المُمَارِس لفعل الاضطهاد فئات اجتماعية تمارِس «حرية» التسلط بسادية مثيرة (الجلادون) ، وأن أكثرية الفئات الاجتماعية المسجونة في إطار «الحق العام» هي فئات أُمِّية وفقيرة ومختلة نفسياً ومضطربة سلوكياً .

٢ - ٣- الوهم المرجعي

يمكن استجلاء عناصر الوهم المرجعي نصيا من خلال عنصرين فنيين : الأول قوامه لغوي أسلوبي ، والثاني أساسه تقني جمالي . وهما عنصران دالان نقاربهما كما يلي :

١ - بنية اللغة:

تُعد اللغة الأداة المحورية في النص الروائي التي تحوِّر العالم المسرود ، وتخلص

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٦٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٧٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٧٦ .

علاماته من مدلولاتها المباشرة ، ما دام التخييل الروائي يحرر اللغة من طابعها العادي والمألوف ويدمجها في سياق جمالي ، لأن «اللغة تكون إبداعية لما توضع في خدمة التخييل»[1] . وتتقوى وظيفة اللغة الجمالية (الإبداعية) أكثر حينما يُخضعها الروائي إلى بناء دقيق يوهم المتلقي بإمكانية التحقق المرجعي لدلالة اللغة الروائية ، بالرغم من أن «عنصر التخييل يحرر الملفوظات من وظائفها التداولية وإحالاتها المرجعية المباشرة»[2] . من هنا فإن البناء السردي للمرجعية السجنية في رواية «سيرة الرماد» يكشف عن عناصر لغوية ساهمت في بناء تلك المرجعية والإيهام بإمكانية تحققها ، وأهمها :

- اللغة العامية : وتتجلى في لغة التداول اليومي (الدّارجة المغربية) بوصفها لغة دالة على فئة اجتماعية من جهة ، ومعبرة عن خلفية فكرية ومعرفية لتلك الفئة من جهة ثانية . وهو ما تجسده الأنماط التالية :

* لغة الأطفال أثناء لعبهم : و«مولين ، عنداك ، فأر ، فأر . .» [3] . لغة تعبِّر عن الخوف المرضي لشخصية «مولين اليزيدي» من الفأر ، بيد أن «حياة» السجن ستجعله يتخذه رفيقاً وصديقا له .
* لغة الأم : «علاش ، علاش أوليدي عندو غير ست عشر عام»[4] ، «علاش كاين شي نظام كيتقلب غير بالقلم . . قلب النظام خاصو البارود . .» [5] . إن اللغة هنا توحي بإمكانية تحقق مشهد مواجهة «الأم» لرئيس المحكمة أثناء محاكمة المعتقلين السياسيين ، كما توحي بأن «الأم» تعي أن تقييم «النظام السياسي الحاكم» يمتاز بضعف تشخيص خصومه الحقيقيين الذين لا يكتفون بالتنظير (رمزية القلم) وإنما ينتقلون إلى التطبيق والإطاحة بالنظام (رمزية البارود) . لذلك تتموقع الأم في موقع الدفاع عن الإبن المعتقل ، فتقول : «إيوا وليدي ماشي مسجون ولدي معتقل سياسي»[6] .

---

(1) *G. GENETTE, Fiction et diction, op, p: 17.*

(٢) محمد برادة ، فضاءات روائية ، مرجع مذكور ، ص : ٤٩ .

(٣) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ١١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص :١٤ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٥ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ١٩ .

* لغة الجلاد : وهي لغة توحي بالصرامة والقسوة ، وتتوفر على معجم حقل الشتيمة والإذلال : «خذو الكلب ما فيه غير النّيفْ»(١) ، «يا ابن الكلب . . حتى هذي مبادئ التأسيس والهيكلة؟؟ كَول لوالديك ولا نهيكلك»(٢) . كما يمكنها أن تكون لغة مليئة بالاستهزاء والسخرية من المعارك النضالية للمعتقلين السياسيين داخل السجن ، مثل الإضراب عن الطعام مثلاً الذي جعل مدير السجن يتوجه إلى المضربين قائلا : «صايمين الله يقبل ، أما اصحابكم راهم فطروا على أذان العصر . . لا دقيقة زايدة ولا ناقصة»(٣) .

* لغة الأسر والعائلات : تعبِّر عن خرق الأعراف ذات السَّند الخرافي ، لأنها صارت تبلور موقفا جماعيا أساسه الصبر والصمود في مواجهة محن «الأبناء» المعتقلين في السجن ، أو الذين «استشهدوا» داخله : «أول جنازة مشينا فيها ما طاح الشهيد ما ضاق به قبر ، ولولنا ، ماغوتنا زغرتنا وحنا هازين أصباعنا للفوق علامة نصر»(٤) .

* لغة المعتقل الناقم على الحزب السياسي : تعبّر لغته عن رغبة قوية في الانفصال عن الحزب ، لأن الاعتقال جاء ضحية التعاطف مع المنتمين إليه ، وليس جراء الفعل والحركة في أجهزته : «الله الله أسيدي آربي أنا بغيت نقلع هاذ اليسار من عروقي ونموت ، واش فهمتو ، من اليوم تاحد ما يقرب جهتي ، ما يعتقني»(٥) .

- لغة الاستبطان الداخلي : وهي لغة دالة على الأزمة الحادة التي تعيشها الشخصية داخل السجن ، سواء كانت شخصية أنثوية أم ذكورية ؛ حيث يتم التركيز على المشاعر والأحاسيس والأفكار . . عبر مونولوجات داخلية توهم بمرجعية محتملة للذات التي تقوم بالاستبطان . وللاستدلال على هذا النوع اللغوي المساهم في تحقيق الوهم المرجعي نسوق المثالين التاليين :

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٣٠ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٦١ .

- «كنت لا أزال أحملق في سقف زنزانتي أقشر عن ذاكرتي تكلس الوقت . حين بدأ خيط من خيوط الفجر يتسلل من عقال الليل ، جذبت الملاءة على وجهي ، أغرقت رأسي في الوسادة لاستقطاب النوم ، أحسست عظامي مفككة ، وبارتعاشة جسدي وبرودة أطرافي ، صعدت رجلاي المثبتتين إلى حدود صدري ، وتكومت على نفسي ، هذه نومتي المفضلة منذ كنت طفلا . .»[1] .
- «في تلك الليلة أحسست بمهانة مضاعفة ، لم أغمض عيني وكأني لا أزال بالمخفر قررت أن أنسحب للصالون ، وتراجعت عن قراري للتو ، كنت خائفة من ماذا؟ لست أدري»[2] .

يكشف المقطع الأول العنف المعنوي والنفسي الذي يمارسه السجن على المعتقل ، فيكون الاحتماء بالماضي والذكريات هو الرّد الأنسب على ذلك العنف في سياق رمزي يوحي بأن الزمان يعيد تاريخ الذات ، لكن من زاوية الإجبار لا الاختيار (منذ كنت طفلا) . أما المقطع الثاني فيوحي بأن التواصل الإنساني بين الزوج وزوجته قد يتراجع حينما يشعر «الزوج» بأن «الزوجة» قد صارت مدنسة ببقايا المخبرين ، فيتحول التوازن الأسري إلى اختلال يُعبِّر عنه ضعف التواصل الجنسي ، مما يسبب جرحاً نفسيا للزوجة المهانة في الخارج (المعتقل السري) وفي الداخل (بيت الزوجية) .

- اللغة الحوارية : توهم بالتحقق المحتمل للأطراف المتحاورة . وللتمثيل لأحد مظاهر اللغة الحوارية المباشرة بين الشخصيات نقدم المشهدين الحواريين التاليين :

١- «بالأمس كنت هناك جالساً في ركن الحزن ، وسط الليل ؛
واليوم ها أنت تقشر بالفرح تجاعيد الغنباز . .
- كيف يمكننا أن نعيش بدون امرأة؟
- وقهوة ونبيد وسجارة و . .

كان صلاح يضحك وهو يملأ لائحة ضرورياته قبل أن يوقف سخريته ويسأل بجدية :

- من قال إنها من ضلع أعوج؟ . . لو لم تكن حواء هناك بالجنة لقدم آدم

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٦٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦١ .

استقالته قبل أن يصدر حكم الطرد في حقه .
- هي كذلك ليست من ضلع أعوج ، وليست دائما حية . .» [١] .
٢- «- هل أنت تسرقين يا صفية؟
- باش نعيش .
- وهل فعلاً رئيسة عصابة؟
- كنت رايسة لجوج عصابات ، لكن واحدة مشتتة في السجون والأخرى لا تزال تعمل ومكاني ينتظرني ، ونائبتي هي التي تحدد لهم العمل الآن حتى أخرج» [٢] .

تقربنا اللوحة الحوارية الأولى من عالم الذكور السجناء وهم يطرحون إشكالية الحاجة الماسة لأنثى من جهة ، ويحاولون انتقاد الصورة السلبية المكرسة عن المرأة من جهة أخرى . أما اللوحة الثانية فتضعنا أمام شخصيات أنثوية (ليلى وصفية) ، فتبوح إحداهن بجرمها (السرقة ، رئيسة عصابة) الذي فرضته تعقيدات الحياة (باش نعيش) .

٢- بنية الوصف:

يعمق الوصف داخل النص الروائي «سيرة الرماد» الوهم المرجعي ، لأن «الوصف في الرواية تخلّص من وهم الاستنساخ والمحاكاة المتقصية ، الشاملة ، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويرا يلونه بخصوصيات الذات المبصرة ، الواصفة» [٣] . وهذا ينطبق على وصف عنصرين هامين يفرضهما عالم السجن ؛ الأول هو السجن نفسه ومكوناته التي تعمق أزمة الذات المسجونة ، والثاني هو المعتقل من خلال «جسده» الذي يشكل «كمّاً لحمياً» يحتل حيزاً داخل عالم الألم والمعاناة (السجن) .

يقول السارد «مولين» واصفاً وضعه بالسجن بعد زيارة «ليلى» له : «غابت عن عيني ، انغلقت البوابة وعدت قاصداً حديقة السجن ، لم ألتفت إلى غرسي ، منذ

(١) المرجع نفسه ، ص : ٧٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦٧ .

(٣) محمد برادة ، فضاءات روائية ، مرجع مذكور ، ص : ٤٣ .

خمسة عشر يوما ، لم أسقه ، لم أسأل عنه ، جلستُ بالقرب من أزهار الغنباز ، دليت رجلي في جنباته وجرفت سطلاً صغيراً من الماء ، سقيت بعض وريقات اللويزة . . ، وبقيت أتأمل أزهار الغنباز ، وحده الغنباز من يملك قدرة الاندفاع فجأة والخفوت فجأة أخرى ، يبدو في قمة تألقه ، تتفتح تويجاته ، وفجأة ودون سابق إشعار يبدأ في الارتخاء ، والذبول وليٌّ العنق ، وانكماش كل أسدياه»[1] . إن الوصف هنا يتجاوز تقريب المتلقي من ساحة السجن وخضرة حديقته التي يعتني بها السجناء لتزجيّة الوقت ، ليصير أداة فنية تشخص صورة السجين داخل سجنه من خلال رمزية «أزهار الغنباز» . هكذا يغدو «الاندفاع» و«التألق» و«التفتح» معادلاً رمزيا لحيوية المعتقل ونشاطه ورغبته القوية في تجاوز قهر الزنزانة ورتابة السجن ، أما «الخفوت» و«الارتخاء» و«الذبول» و«الانكماش» فتتحول إلى علامات نصية دالة على انهيار السجين ومعاناته وإحساسه بقوة السجن القاهرة ، وهي قوة تعدُّ رمزاً لفضاء يساهم في تقلب أحوال السجين الدائمة من السعادة إلى التعاسة .

وتقول الساردة «ليلى» واصفة وضعها في السجن ، وتفاعلها مع إحدى سجينات الحق العام : «منبطحة على بطني بساحة السجن ، والكتاب يغلف عيني حين أحسست بخطوات نعومة تقترب مني ، تجاهلتها قليلاً كنت أنظر إليها من تحت الكتاب فقط ، أخذت دفتراً من جانبي تأملته ، قلبت صفحاته ثم قرأت بعضا ما كتب عليه ، رفعت إليها رأسي ، ابتسمت ، تشجعت وبدأت تنزل جسدها ليستقر جلوسا بجانبي . وبدأت تحكي حكايتها دون أن أكتفها بأدنى سؤال . لكني كنت أصغي لها باندهاش . نعومة التي قتلت امرأة حاملاً في شهرها التاسع وطفلتها ذات الست سنوات ، تعترف بجريمتها»[2] . إنه مقطع وصفي يعمق الوهم المرجعي من خلال علامات لغوية دالة على الهيئة (منبطحة ، جلوساً) و الحس (أحسست ، اندهاش) والفعل الحركي (تقترب ، قلبت ، أخذت ، رفعت) وأفعال الحواس (انظر ، تأملت ، أصغي) ، وهذه العلامات شكلت نسيجا دلاليا قوامه حاجة السجين للآخر كي يبوح له بأسراره التي تثقل نفسيته . يظهر أن السجن ينتج سجينا بهوية جديدة ،

---

(١) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ٧٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦٩ .

وبكينونة خاصة أساسها الحرمان وإعادة النظر في السلوكات والتصرفات ؛ سواء من زاوية الإحساس بعبثية الفعل الذي قاد الذات للسجن (القتل) ، أم من زاوية الرغبة في التعلم ممن يمتلك أفقا معرفيا (شخصية ليلى) قادراً على التوجيه والإرشاد .

استنتاجات:

تبدو أهم الاستنتاجات المستخلصة من دراسة آليات بناء مرجعيات النص الروائي متمثلة في العناصر التالية :

- تستدعي المرجعية النصية المعروضة في الرواية آليات منهجية خاصة ومنسجمة رمزياً ودلاليا مع تلك المرجعية ، فيتحول تنوع الآليات إلى عنصر فني ودلالي يقوي أبعاد المرجعية المهيمنة وينوع طرق بنائها .
- تتعالق الآليات البانية للمرجعيات النصية من زاويتين ؛ الأولى دلالية لأنها آليات تشتغل ضمن المدار الدلالي الذي تفرضه المرجعية المعروضة نصيا ، وتُمكن من فتح تلك المرجعية على عوالم دلالية متنوعة يفرضها فعل القراءة والتأويل . أما الزاوية الثانية فنية لأن اشتغال تلك الآليات البانية يتم ضمن سياق جمالي ينتج دلالات خاصة تستدعيها البنية الرمزية للعلامات النصية .
- قد تهيمن إحدى الآليات البانية للمرجعية النصية المهيمنة على غيرها من الآليات الأخرى ؛ حيث تتراجع أو تختفي بعض الآليات البانية ضمن السياق النَّصي ، لأنها آليات قد تتداخل مع الآلية المهيمنة أو تتقاطع معها ، مما يفرض بروز إحداهما أكثر من الأخرى .
- إن المرجعية المعروضة في النصوص الروائية غير مكتفية بذاتها وإنما لها حضور مهيمن ، لذلك فهي مرجعية منفتحة على مرجعيات مناسبة لها ، وهو ما يظهر بقوة من خلال «المزج المرجعي» .
- إن بعض الآليات البانية للمرجعية النصية المهيمنة تتجلى فعاليتها وقوتها من خلال أبنية فنية خاصة ، باعتبارها أبنية خاضعة لمقومات «الصناعة الجمالية» لمرجعية الروائي . وهذا ما يتجلى بقوة في «التذويت المرجعي» الذي يبدو مهيمناً في النصوص الحوارية القائمة على تعدد وتنوع في الصوت السردي (رحلة خارج الطريق السيار ، العلاّمة ، سيرة الرماد) ، ويظهر بوضوح في «الوهم المرجعي» الذي يحضر بقوة في النصوص الروائية التي توظِّف الوصف بكثافة .

- إن بعض الآليات البانية لمرجعية النص الروائي المحورية قد تغيب ، أو يكون حضورها النصي ضعيفاً في نص روائي ، وتحضر في نص روائي آخر . إنه دليل على أن الآلية المرجعية البانية للرواية يتحكم في تجليها النصي المحمولات والأدوات والعلامات الدالة التي تفرضها المرجعية النصية المهيمنة .

وإذا كانت الآليات البانية للمرجعية المهيمنة نصيا تعمق الوعي بالمكونات الجمالية والدلالية لهذه المرجعية ، فإن تلك الآليات قد تساهم إما في بناء عالم سردي في النص الروائي يحكمه مبدأ الجِدَّة المُعبِّر عن «إضافة نوعية» للمسار التطوري لجنس الرواية ، وإما في بناء علم سردي محكوم بمبدأ التقادم في موضوعاته وآلياته الفنية ، مما يدل على «إضافة كتابية» في مسار الرواية . لهذا نتساءل عن «القوانين» التي ساهمت في بناء المرجعية الرحلية والتاريخية والسجنية التي بموجبها يمكننا تصنيف النصوص الروائية التي تعرض تلك المرجعيات ضمن خانة «التجديد» أو «التقليد»؟

إن الإجابة عن هذا السؤال هي التي تشكل محور الفصل الثالث من هذا الباب .

الفصل الثالث

قوانين بناء مرجعيات النص الروائي:

التحديد والدلالة

- **تمهيد:**

تبيّن سابقاً أن بناء مرجعيات النصوص الروائية تحكمها ثلاثة قوانين: قانون التكرار وقانون التشبُّع وقانون التحوّل . إنها قوانين يمكن لأحدها أن يتحكّم في بناء مرجعية النص الروائي ، ويوجّه اشتغال عالمه النَّصي دلاليا وفنيا ، مما يجعل أحد القوانين مهيمنا ومسيطرا على الآخرين . بَيد أن هذا لا يمنع من إمكانية اشتغال تلك القوانين مجتمعة في بناء مرجعية النص الروائي المفرد . من هنا نتساءل عن القوانين التي حكمت بناء المرجعيات الرحلية والتاريخية والسِّجنية للنصوص الروائية المدروسة؟ وما هي المكونات والعناصر والعلامات النصية الدالة على اشتغال هذا القانون أو ذاك في بناء مرجعية النص الروائي؟

تتطلب الإجابة عن هذه الأسئلة من منظور السيميائيات التطورية تصنيف المتن الروائي المدروس ، وفق المرجعيات الثلاث المذكورة سابقا (الرحلية والتاريخية والسجنية) ، لضبط وتحديد القوانين التي تحكم بناء تلك المرجعيات نصِّيا ، وذلك انسجاما مع الأنساق الدالة للمرجعيات المعروضة ومع البنيات السردية والعناصر الجمالية للنصوص الروائية . من هنا يصير الحكم على رواية ما بأن مرجعيتها انبنت وتشكلت وفق قانون أو قوانين معينة مقترناً بإبراز السمات الخاصة والمميزات النوعية المدعِّمة لحضور هذا القانون أو ذاك . ويمكن القول إن تحديد قوانين بناء مرجعيات النص الروائي واستخلاص دلالتها يفرض عمليًا الانتقال من تحليل ودراسة وتأويل العالم المسرود داخل النص الروائي بعد وضعه في سياق التقويم النقدي ، واستخلاص بعض الأبعاد الدلالية التي يفرضها السياق النصي ضمن إطار جمالي وفني ، بالرغم من «أن دراسة القوانين التي تواجه أنماط التأليف وحرية اختيار صياغة العمل الفني هي واحدة من أكثر المشكلات حيوية في التحليل الجمالي»[1] .

---

(١) بوريس أوسبنسكي ، شعرية التأليف ، مرجع مذكور ، ص: ١١ .

أولا: قوانين بناء المرجعية الرحلية:

١- قوانين بناء المرجعية الرحلية الفردية:

تقترن المرجعية المعروضة في رواية «الإمام» لكمال الخمليشي بمختلف أحداثها وعلاماتها الدالة بعالم شخصية «محمد المهدي بن تومرت» (أسفو) أثناء رحلته من المغرب (مراكش) وإليه بعد عبور الأندلس والوصول إلى العراق (بغداد) والعودة منه . إن هذا يدفع للتساؤل : هل المرجعية الرحلية البانية لرواية «الإمام» يحكمها قانون التكرار أم التشبع أم التحول؟ وهل ثمة عناصر نصية ومكونات سردية تحكمها قوانين متباينة ، فتغدو بنيات نصية خاضعة لقانون معين وبنيات أخرى لقانون آخر؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فما هي القوانين التي تحكم مرجعية الرواية على مستوى الأحداث والعلامات الدالة والبنيات السردية والخطابية البانية للنص الروائي؟

تفرض الإجابة عن هذه الأسئلة الوقوف - لضرورية منهجية- عند المكون النصي المحكوم بقانون من قوانين بناء المرجعية الثلاثة ، ثم الاستدلال على ما يؤكد هذا القانون دون غيره ، أي تأكيد سبب إدراج هذا المكون النصي تحت لواء هذا القانون . لكن هذه القوانين تظل مرهونة بالتأويل الذي يملؤها دلاليا ، ما دامت «أعراف النص الأدبي وقوانينه وتقاليده هي بالضرورة احتمالات تحقق المعنى»[(١)] .

١- قانون التكرار:

- المركز الموضوعاتي (البنية التيماتية):

يتجلى المركز الموضوعاتي لرواية «الإمام» في رحلة «أسفو» (محمد المهدي بن تومرت) الطويلة ، فكان هو محور تلك الرحلة و«بطلها» ، بأفعاله ومواقفه وسلوكاته وخوارقه وأفعاله . . . ، وكل ما يجعل شخصية «أسفو» منفتحة على النجاح وتحقيق المكاسب السياسية والمغانم العلمية والمعرفية . وهو ما يفتح المرجعية الرحلية لرواية «الإمام» على ما يمكن تسميته بـ «سردية النموذج» ؛ أي يصير «أسفو» رمز إنسانيا مفرداً دالاً على النموذج البشري النوعي في منطلقاته الفكرية والقيمية وأهدافه السياسية والإيديولوجية . لهذا من يتأمل المحور الموضوعاتي الذي تعبِّر عنه مرجعية رواية «الإمام» لن يجده جديدا في المنجز الروائي المغربي ، لأنه إذا سلمنا برأي الناقد

---

(١) د . ميجان الرويلي - د . سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، مرجع مذكور ، ص : ٢٦٣ .

المغربي «أحمد اليابوري» القائل : «إن الاهتمام بالرحلة يمثل في نظرنا مرحلة أساسية في تاريخ تكوُّن الرواية المغـربيـة»[1] ، أمكن القـول إن الريادة الموضـوعـاتيـة (*Thématique*) للنصوص الروائية ذات مرجعية رحلية فردية سابقة على رواية «الإمام» . وإن كانت هذه الفكرة لا تنفي إمكانية تجاوز المرجعية الرحلية الفردية المؤسسة لرواية «الإمام» لما سبقها ؛ سواء في الخصائص الفنية والسردية أم في تمثلها وإيحاءاتها . وهو افتراض يتولد عنه منطقيا القول بأن مرجعية النص الروائي المبنية على موضوع سبقت معالجته روائيا قد تخلق التجديد من داخل التكرار . إن هذا ما نلمسه في مرجعية رواية «الإمام» ،فبالرغم من أنها مرجعية قامت على أساس رحلي حضر في أكثر من مرجعية نصية روائية ، إلا أنها مرجعية رحلية اقترنت بشخصيته هامة ومثيرة في التاريخ المرجعي المغربي ، شخصية القائد السياسي والمصطلح الديني «محمد المهدي بن تومرت» . وهذا ما جعلها مرجعية محكومة بالتكرار ، لأنها انبت على الرحلة الفردية ،لكنه التكرار الذي ولَّد التجديد عل صعيد نوعية الرَّحالة وخصائصه النوعية والمفارقة لغيره ، وهو ما حاولت العلامات النصية إثباته في أكثر من سياق سردي .

- ديكتاتورية السارد:

يقدم السارد شخصية «أسفو» (بن تومرت) في رواية «الإمام» ضمن سياق سردي يمكن نعته بـ «جمالية الإعجاب» ، باعتبارها جمالية متولِّدة عن العلامات النصية التي يشير ظاهر مدلولاتها وعمقه إلى أهمية «أسفو» وقوته المتعددة الامتدادات . إن الجمالية السابقة تولّدت عنها سرديا «العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية»[2] ، فصار الراوي مُلِمًا بكل تفاصيل الشخصية الروائية «أسفو» ، وبعالمها الداخلي وبأفكارها ومواقفها المضمرة ، وبتاريخها الخاص وبخوارقها وبتحركاتها وبأصدقائها ومريدها . كما يعرف السارد الكثير عن أحوال بعض الشخصيات المرافقة لـ «أسفو» في رحلته ،ويكفي أن نقف عند النماذج التمثيلية التالية :

(١) أحمد اليبوري ، الكتابة الروائية في المغرب : البنية والدلالة ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص : ١٣ .

(٢) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٤٧ .

- «حمل معه ، إذا ، ما راكمه من رهبة طوال عقدين من الزمن ، وصعد برغبة مترددة ، كما يمضي إلى منتهى قدره ، آملاً أن يرى أيامه الآتية مسطورة في الآفاق ، مثلما رآها ذات حلم مجيد»[1] .

- «بعد أسبوع من ذلك ،تسلَّم أسفو من والده ألف دينار لأداء مكوس العبور خلال الطريق ولركوب البحر إلى الأندلس والإسكندرية ، وتسلّم من أمه الكساء والزاد ، ثم انطلق قاصداً مراكش . .» [2] .

- «صار نساء ورجال القافلة . . يعاملون «أسفو» باحترام بالغ ، ولا ينادونه إلا باسم : «الشريف» ، بل وطلبوا منه أن يؤُمهم في الصلاة ، لِما لمسوه فيه من حفظ جيد للقرآن ومن حُسن دراية بالعبادات وبالأحاديث النبوية ؛ إذ كان يُحدثهم إثر كلٍّ صلاة مغرب في شتّى أمور الدين والدنيا»[3] .

- «إثر ذلك التحق/أحمد/ بالفندق مكسور الخاطر ، ولجأ إلى سريره دون أن يأكل لقمة واحدة . وفي الليل تسلَّلت شيماء إلى غرفته ، بعدما تركت زينة غارقة في النوم ، وتمددت بجانبه ، ثم انخرطت معه في طقوسها الملتهبة . لكنه ظل هامداً تلك الليلة - على غير عادته- كما لو كان جسده قد تحوّل إلى تمثال من رخام ، فسألته شيماء باندهاش كبير وهي تنعزل بجسدها عنه . .» [4] .

- «انصرفت الفتاة /روزاليا/ بصدر محزون ، دون أن تودِّع «أسفو» ، وأقسمت في سرِّها ألاّ تكلِّمه أبدا وألاّ تجلس إلى دروسه . . أما هو فلم يأبه بتصرفها هذا ، وظلَّ مُحاصراً بالتفكير في صديقه . . . وحين جلس معه /السيد فيتوريو/ إلى المائدة ، راح يُركِّب الأفكار في ذهنه كي يعرض عليه رغبة في التحدث عن أحمد .»[5] .

- «في المجلس الحجري المقبوب ، ظلَّ أسفو رابط الجأش ، ولم يكترث لِما حلَّ به وبصاحبه من نكبة ، واقتعد حصيرة ، وراح يستغفر الله بصوت مسموع . أما أحمد

---

(1) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ٩ .

(2) المرجع نفسه ، ص : ٢٢ .

(3) المرجع نفسه ، ص : ٢٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٦ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٣٠ .

فظلَّ يجوب المحبس ذهاباً وإياباً وهو شابك بديه خلف ظهره ، وحين حاصره القلق سأل صاحبه بانفعال . .» [1] .

- «في الليل استشعر أسفو خطورة الموقف ، فسحب مرزيته من رأسه ، وصار يتحسسها في الظلام ، ثم فك بعض خيوطها بأسنانه . . .» [2] .

- «وفي الإسكندرية أقام أسفو خلال ثلاثة أيام في محرس خُصِّص لأبناء السبيل من المغاربة ، إلى أن غادرها مُبحراً صوْب دمياط ،ومنها ركب من جديد إلى عَكَّة ، ثم واصل طريقه برا إلى دمشق ماراً بطبرية وحوران ، وانتهى في الأخير إلى بغداد . .» [3] .

يتضح من خلال هذه المقاطع السردية أن السارد مُلمٌّ بتفاصيل عديدة حول شخصية «أسفو» المحورية ، وحَوْل غيرها من الشخصيات التي تنفتح عليها . وإذا استثنينا شخصية «ريكاردو» الذي اعتنق الإسلام ، فأسند إليها الحكي لتروي ما عايشته من أحداث الهجمة الصليبية على بيت المقدس ، فإن باقي الشخصيات تظل معرفة السارد بها قوية جداً على أكثر من صعيد ، ومعرفته تفوق معرفتها ، وسلطته ضاغطة عليها . ويُمكِن تأكيد ذلك من خلال ما يلي :

- معرفة السارد للعوالم النفسية العميقة والمضمرة للشخصية مثل : خوفها ورهبتها وحُزنها ويأسها وقلقها .

- معرفة السارد لما يروج في ذهن الشخصية ويجول في خاطرها : آملا ، رغبة متمردة ، أقسمت في سرِّها ، يرتب الأفكار في ذهنه ، ظل محاصراً بالتفكير في صديقه .

- معرفة السارد بتاريخ الشخصية : عقدين من الزمن ، أيامه الآتية ، بعد أسبوع ، في الليل ، ثلاثة أيام ، لركوب البحر إلى الأندلس والإسكندرية ، قاصداً مراكش ، مبحراً صوب دمياط ، ركب البحر إلى عكة ، طرقه براً إلى دمشق مارا بطبرية وحوران ، انتهى إلى بغداد .

- إدراك السارد لطبيعة العلاقة بين الشخصيات ، لدرجة تجعله يُعلي أكثر من

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٢١ .

اللازم من قيمة الشخصية : تسلَّم من والده ألف دينار ، تسلَّم من أمه الكساء والزاد ، يعاملون أسفو باحترام بالغ ، ينادونه باسم «الشريف» يؤمهم في الصلاة ، حفظ جيد للقرآن ، يحدثهم في شتى أمور الدين والدنيا – بالرغم من أنه في عقده الثاني فقط! ، دون أن تودّع أسفو ، لم يأبه .

– اقتحام السادر المناطق الحميمة لبعض الشخصيات ، وولوجه للفضاءات المغلقة ، ورؤيته لحركات الشخصية رغم الظلام : في الليل تسللت شيماء إلى غرفته [أحمد] ، تمددت بجانبه ، تنعزل بجسدها عنه ، في المحبس الحجري المقبوب ظل أسفو رابط الجأش ، أحمد ظل يجوب المحبس ذهاباً وإياباً ، صار يتحسسها [كرزيته] في الظلام . .

تعبِّر هذه المعطيات عن خضوع السرد «للرؤية من خلف»[١] ، بوصفها طريقة متداولة في كثير من المنجزات الروائية[٢] ، حين «يستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة ، يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية»[٣] . إن هذا يساهم في هيمنة «سارد ديكتاتوري» على النص الروائي ، هيمنة لا تتماشى مع إيحاءات شخصية «أسفو» التي حاولت تبنّي خيارات ديموقراطية في التعامل مع الخصوم والأعداء والأصدقاء والمريدين . وهو ما جعل وضعية السارد المساهم في بناء المرجعية النصية لرواية «الإمام» محكومة بـ«قانون التكرار» . من هنا صار بناء السرد خاضعاً لمعيار تقليدي ؛ حيث الأحداث تنمو وفق إستراتيجية تصاعدية ، فتبدأ الأحداث من حدث الرحيل «أسفو» من قريته بضواحي مراكش ، وتتطور الأحداث وتصل ذروة عقدتها أثناء وصول «أسفو» إلى بغداد وحصوله على «الجفر الجليل» ، ثم

---

(١) أنظر التفصيل الدقيق للأنواع الثلاثة للرؤية السردية ضمن : د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٤٧– ٤٨ .

(٢) بما فيها المنجز الروائي الغربي ، وهو ما يجعل هذا النوع من الرؤية ينتج روائيا بمثابة «إله مختفي» (*Dieu caché*) بلغة «ميشال ريموند» الذي يعتبر النموذج السردي المحتضن لهذه النوع من الرواية «شكلا قديما» (*une forme ancienne*) و«ساذجا» (*naïve*) ، وإن كان «مؤسسا» (*fondamental*) لبداية الرواية ، انظر :

- *M.Raimond, Le Roman, op, p: 115.*

(٣) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٤٧ .

تتدرج الأحداث نحو «حل» نهائي مفتوح على «نجاح» مهمة «أسفو» في الرحلة التي ستثمر دولة «الموحدين» القوية والعظيمة .

٢- قانون التشبع:

١- التداخل الأجناسي:

وجبت الإشارة بداية إلى أن العنوان الاجناسي[١] (*Titre Générique*) «رواية» لنص «الإمام» لا يترك ظاهريا أي مجال للنقاش أو السِّجال النقدي حول التوجه الأجناسي لهذا النص . بيد أن التأمل العميق في مُجمل أحداث الرواية وعلاماتها المرجعية يفضي إلى وجود تركيز شديد حول جزء كبير من «حياة» شخصية سياسية مثيرة للانتباه والاهتمام في التاريخ المرجعي المغربي ، وهي شخصية «محمد المهدي بن تومرت» التي اقترنت بالتاريخ الخارج نصي باعتبارها الشخصية المؤسسة للدولة الموحدية فعليا وعمليا ، وإن كان «ابن تومرت» قد توفي قبل بداية الحكم الفعلي للموحدين[٢] . ولإبراز المعطيات النصية للمرجعية الرحلية التي اقترنت بشخصية «أسفو» (ابن تومرت) نستثمر الخطاطة التالية :

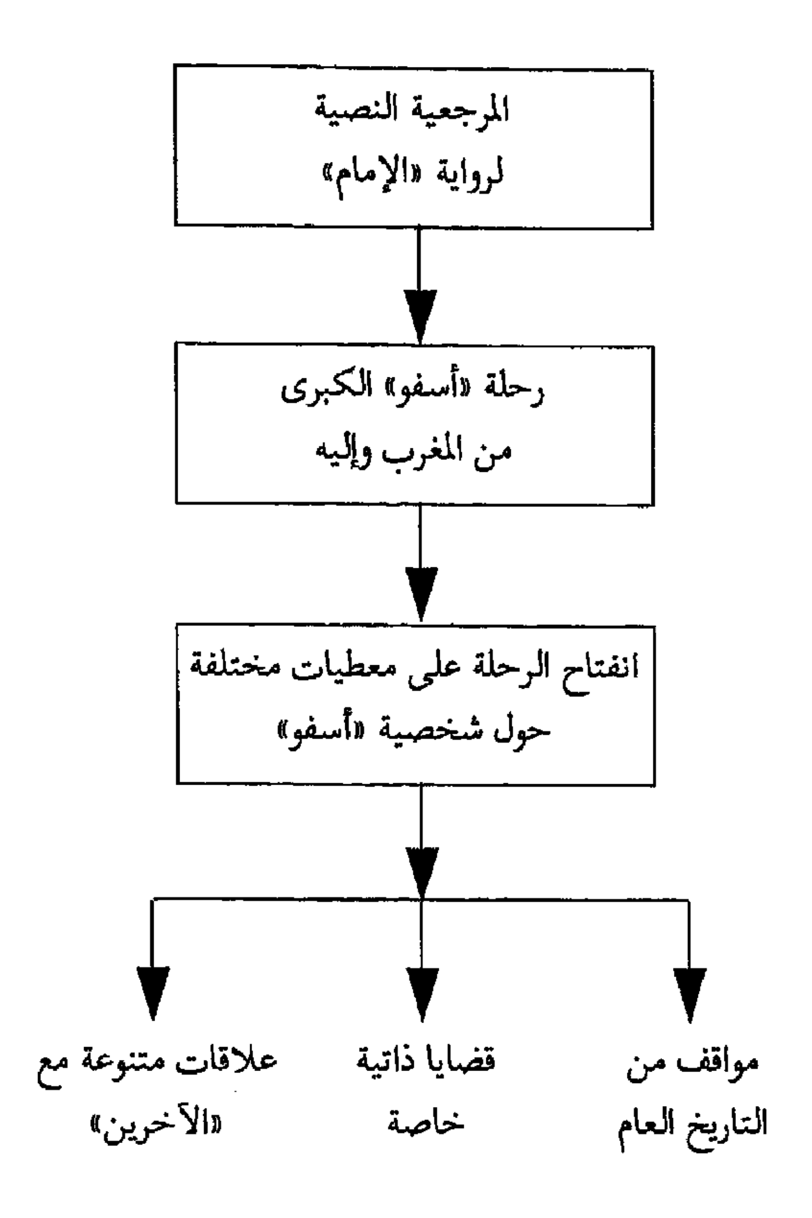
---

(١) نعتمد هنا المفاهيم التي يقترحها (جيرار جينيت) في حديثه عن العناوين ، فيعتبر العنوان الأجناسي تابعاً (*annexe*) للعنوان الرئيس أو الموضوعاتي (*thématique*) ، انظر :

- *G.GENETTE, seuils, éd. Seul, Paris, 1987, p:89.*

ولتعميق الوعي بمختلف العتبات النصية كما يطرحها «جينيت» وغيره ، انظر . د . حميد لحمداني ، عتبات النص الأدبي ، مرجع مذكور ، ص٨ إلى ص٥٠ .

(٢) يرى المؤرخون أن أول مواجهة «للمهدي بن تومرت» بعد تمركزه في «تينمل» أسفرت عن «هزيمة منكرة» ، لكنها هزيمة (٥٢٤هـ) شحذت همته وقوت عزمه لمواصلة التأسيس ، لكن الموت لم يمهله (٥٤٢هـ) فواصل بعده «عبد المومن بن علي» التأسيس الفعلي للدولة الموحدية . انظر : د . عبد المجيد النجار ، المهدي بن تومرت ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ ، ص : ١٢٤ .



تصير المرجعية الرحلية الفردية المؤسسة لرواية «الإمام» ، بموجب هذه الخطاطة ، متضمنة لعلامات نصية تحرِّر «أسفو» من رحلته ، فتنفتح على بعض امتدادات تاريخه الخاص والشخصي الذي يتحدد من خلال سياق التاريخ النصي العام ، والبعد الرمزي لأمور شخصية وذاتية خاصة ، والوضع الاعتباري الذي يكفله نظام العلاقات مع الآخرين . من هنا تغدو الهوية الأجناسية العميقة والمضمرة للنص السردي «الإمام» هي «السيرة الغيرية» (*Biographie*) ، أي أن نص «الإمام» رواية السيرة الغيرية . بهذا المعنى تؤسس المرجعية النصية لخرق مبدأ النقاء الأجناسي ، لتؤسس مرجعية نصية ظاهرها الأجناسي روائي ، وعمقها النصي سيري . وقد تجلى

ذلك الخرق حينما«اقترنت البداية الفعلية لمشروع الرواية المغربية بتداخل الروائي بالسير- ذاتي»[١] ، وهو ما يُعبر عن غياب وعي نظري بسؤال الجنس الأدبي أثناء بناء المرجعية النصية للرواية . لذلك إذا كان التداخل الروائي السيري أفضى إلى تأسيس الكثير من المرجعيات النصية على «قانون التكرار» ، فإن ذلك التداخل ركز كثيرا على «السيرة الذاتية» وأهمل «السيرة الغيرية» . لهذا يعد الاهتمام الروائي بسيرة الغير «إشباعا» لعلاقة التداخل بين الرواية والسيرة ؛ حيث تم توجيه الاهتمام من «الحياة الخاصة» لشخصية الكاتب إلى العناية بـ«الحياة الخاصة» لشخصيات يعتبرها الكاتب ذات «وزن» يدفع لكتابة «سيرتها» روائيا .

٣- قانون التحول:

- الشخصية الروائية:

هل عَبَرَت شخصية القائد السياسي «محمد بن تومرت» عبر التخييل الروائي إلى نص روائي مغربي لتصير «بطلا» في المرجعية النَّصية للرواية؟

بالرغم من الشهرة التي حظي بها «محمد المهدي بن تومرت» في التاريخ السياسي المرجعي المغربي ، كونه بصم هذا التاريخ بمواقف وأفكار وأفعال . . مميزة ونوعية ، مما ساهم في نهاية الحكم المرابطي وبداية تأسيس الدولة الموحدية العظمى ، فإن هذه الشخصية (بن تومرت) لم تجد من يسلط عليها الضوء عبر التخييل الروائي . لهذا تعتبر تجربة «كمال الخمليشي» في إخضاع هذه الشخصية للتخييل الروائي رائدة[*] ؛ حيث يمكن لقارئ الرواية أن يشكل فكرة هامة عن رحلة «أسفو» المتضمنة الكثير من العلامات الدالة على «حياة» هذه الشخصية ، وبالتالي فإن المرجعية النصية لرواية «الإمام» محكومة بقانون التحول على مستوى «الشخصية الروائية»

---

(١) د . محمد أمنصور ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص : ٢٦ .

(*) يمكن اعتبار الاشتغال النصي على شخصية «المهدي بن تومرت» تجربة رائدة في منجز «كمال الخمليشي» الروائي الخاص ، لأنه في روايته الأولى «الواحة والسراب» ارتبط بالمرجعية الاجتماعية ذات الامتداد التربوي والثقافي ، وفي روايته الثانية «حارث النسيان» اقترن بالمرجعية الاجتماعية ذات المدخلين الثقافي والعجائبي .

التي تقول عنها إحدى الشخصيات ما يلي : «إنك [أسفو] من القلائل الذين سيتركون بصمة عظيمة في التاريخ ، فدولتك ستمتد من الأندلس إلى بلاد شنقيط ومن طنجة إلى طرابلس ، وهي دولة لم تجتمع لأحد من قبلك»[١] .

وإذا كانت المرجعية النصية لرواية «الإمام» قد انبنت على شخصية «محمد المهدي بن تومرت» ، لأن العلامات النصية فيها ركزت على «رحلة» الشخصية من جهة ، وخلصتها من طابعها التجريبي من جهة ثانية ، وذلك بما يناسبه مقام التخييل الروائي . ولذلك يقول «كمال الخمليشي» عن رواية «الإمام» : «الرواية ليست استنساخاً للتاريخ ، وإلا فلا فائدة منها . فمثلا كتبت عن الرحلة التي قام بها ابن تومرت إلى المشرق ، وهذه مسألة غير موثقة تاريخيا . هناك فقط بعض الإشارات التي تحكي أنه انتقل من مراكش إلى الأندلس عبر قرطبة ثم مر إلى الإسكندرية فسوريا فالعراق . .» [٢] . إن هذا يمكننا من القول إن «ابن تومرت» يعد شخصية نصية دالة على كائن إنساني انتهى وجوديا ، بيد أنها شخصية قابلة لإدخالها في سياق تخييلي مفتوح على مدلولات يستدعيها السياق الثقافي والسياسي والاجتماعي أثناء عملية التأويل .

من هنا يكون بناء الشخصية الروائية المؤسسة للمرجعية المعروضة في رواية «الإمام» خاضعا لقانون التحول ،قانون يمكِّن متلقي الرواية من التفاعل مع «وجود جديد» لشخصية «ابن تومرت» ، فيكتشف الكثير من المعطيات حول هذه الشخصية التي أسست حضورها في المرجعية النصية على مبدأ المغايرة ، ما دام «المبدع في العمل التخييلي يكون مخالفاً للمؤرخ والباحث السوسيولوجي ، فيتبع منطقاً مبدأه (*son principe*) لا يمنع كليا التحويل التصويري (*transfiguration*) لـ«الواقع» (*réel*) ، أو الابتكار الخالص والبسيط لبعض عناصر المتخيَّل»[٣] . وهذا ما تبرزه جمالية تميز شخصية «أسفو» عن غيرها من القادة السياسيين والمصلحين الدينيين كما يتجلى في :

---

(١) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : ٢٧٤ .

(٢) كمال الخمليشي ، رواية في مقال ، رواية «الإمام» (حوار) ، مدارك (مجلة) ، العدد ٢ ، يناير ٢٠٠٦ ، ص : ٥٣ .

(3) E.Fraissé -B. Mouralais, Questions générales de littérature, éd. Seuil, Paris, 2001, p:54.

- الورع والتقوى والحرص على أداء الفروض الدينية بكثير من الخشوع والإجلال والانتظام : «كان مجبولا على إقامة صلاتَيْ الصبح والمغرب مع الجماعة»[1] ، «انعزل أسفو بنفسه في رباط باب اليم . . قضى به الهزيع الأول من خلوته في التنسُّك والابتهال»[2] .

- الحرص على «طلب العلم» ، ولو تطلب الأمر السفر إلى مناطق بعيدة عن المغرب (بغداد) . وهذا ما جعل «أسفو» قوي المعارف مقارنة مع «فقهاء» عصره ؛ حيث تمكن من الاطلاع على مختلف المدارس الدينية والفقهية والفلسفية ، بما فيها تلك التي كانت محطَّ شك في التاريخ المرجعي[*] « . . وحرص على الجلوس حتَّى إلى بعض دروس الغزالي رغم نفور أهل المغرب منها»[3] .

- التمتع بكرامات وعلاقات نوعية وخاصة ، تجعل «أسفو» محطَّ احترام وتقدير : «أنت الإمام المعصوم والمهدي المعلوم»[4] .

- العمل على «الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر» كلَّما تطلب الأمر ذلك : «رأيت منكراً فنهيت عنه بلساني»[5] ، «إنه نهي عن المنكر (قال أسفو بصوت شبه غاضب»[6] ، «وطوال الطريق كان أسفو يأمر الناس بالمعروف وينهاهم عن المنكر»[7] .

- الحزم والشدة مع الذات كي لا تسقط في مهاوي الرذيلة وشرك المدنس : «أشرعت زينة يديها لما صادقت أسفو ، وارتمت عليه تعانقه بحنان وتبوس خدّه بمحبة

---

(1) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : 11 .

(2) المرجع نفسه ، ص : 83 .

(*) إن قصة التقاء «المهدي بن تومرت» و«الغزالي» مباشرة والتتلمذ على يده لقيت سجالا حادا بين الباحثين والمؤرخين . انظر مختلف الآراء الناكرة لهذا اللقاء والمشككة فيه ، والآراء المؤيدة والثابتة للقاء بينهما ، ضمن : د . عبد المجيد النجار ، المهدي بن تومرت ، مرجع مذكور ، من ص : 73 إلى ص : 83 .

(3) كمال الخمليشي ، الإمام ، ص : 227 .

(4) المرجع نفسه ، ص : 230 .

(5) المرجع نفسه ، ص : 39 .

(6) المرجع نفسه ، ص : 28 .

(7) المرجع نفسه ، ص : 252 .

شديدة ، فاندهش ، وانتفض مبتعداً وهو يدفع عنه صدرها الممتلئ . .»[١] ، «- كل الرجال يلاحقونني شهوراً وشهوراً من أجل قبلة واحدة ، وأنت /أسفو/ نشرت أمامك جسدي بكامله فهربت منه مثل الطاعون! .

- اتقي ربك يا امرأة! لماذا تعتبرين مثل سائر الرجال»[٢] .

تعبّر هذه المعطيات عن كون التخييل الروائي يحرر المرجعية النصية من دلالات جاهزة ومدلولات جوهرية وثابتة . لذلك فالتناول الروائي لشخصية «المهدي بن تومرت» جعلها علامة نصية مفتوحة الدلالة ، كونها شخصية روائية «ليست جاهزة سلفا»[٣] في أبعادها ودلالاتها . إن هذا يدفع الفن عامة ، ومنه الفن الروائي ، إلى منح «حرية روحية ومرونة لا يستمتع بها رجل الفكر الذي يكون مربوطاً إلى موقفه المتصلب»[٤] .

- خلاصـة:

يتجلى بوضوح أن بناء مرجعية رواية «الإمام» تحكمت فيها ثلاثة قوانين ؛ القانون الأول يخص البنية التيماتية والبناء السردي ، وهو «قانون التكرار» الذي يبدو مهيمناً في النص . والقانون الثاني يهم سؤال التجنيس ، وقضية التداخل بين الرواية والسيرة الغيرية في المرجعية النصية المعروضة وهو «قانون التشبع» . والقانون الثالث يقترن بالشخصية الروائية الذي يبدو تناولها السردي محكوماً «بقانون التحول» . كل هذا يفيد في القول إن بناء مرجعية النص الروائي قد تبنيها القوانين الثلاثة المذكورة ، كما يمكن أن يبنيها قانون واحد من هذه القوانين ، أو قانونان اثنان . وهذا ما نحاول إثباته في إبراز القوانين البانية لباقي المرجعيات المدروسة .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ٨٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٥٠ .

(٣) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٥١ .

(٤) تيودور زيولكوفسكي ، أبعاد الرواية الحديثة ، ترجمة : د . إحسان عباس وبكر عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص : ٩٥ .

٢- قوانين بناء المرجعية الرحلية الجماعية:

- قانون التحول:

ينطلق «دانيال هنري باجو» (*D-H Pageaux*) للإجابة عن سؤال حداثة أول رواية أوروبية ، فيحشد مختلف الآراء[١] التي تؤكد بالملموس أن رواية «دونكيشوط» (*Don Quichotte de la manche*) لـ«سير فانتيس» (*Cervantes*) هي «أول رواية حديثة»[٢] ؛ سواء في الأدب الإسباني أم الأوروبي ، كما تؤكد ذلك آراء الروائيين وأبحاث النقاد . وإذا كانت رواية «دونكيشوط» تنهض على مرجعية المغامرة والسخرية ، فلأنها رواية اعتمدت «محكي الطريق» . إن ما يهمنا من هذا الكلام هو الإشارة إلى أن ميلاد الرواية الحديثة اقترن بالحركة و«الرحيل» ، بيد أنه «رحيل» أسَّسَ مرجعية نصية رحلية ذات توجه فردي غالبا أو زوجي أحيانا ، وتقوم على خلفية فنية أساسها «جمالية العودة» ، وترتبط بوسائل خاصة ، وتتأسس على بطولة أحد أفرادها .

من هنا ، إذا كان بناء المرجعية الرحلية الجماعية لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» لحميد لحمداني محكوماً «بقانون التحول» ، فهل هذا يعني أنها مرجعية انبنت على عناصر فنية ودلالية ومقومات جمالية جعلتها تتجاوز ما أفرزته روايات المرجعية الرحلية؟

تقود الإجابة عن هذا السؤال إلى الوقوف عند العناصر التالية :

- المركز الموضوعاتي (البنية التيماتية) :

تنهض المرجعية النصية لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» على محور دلالي أساسه «رحلة جماعية» عبر ناقلة مهترئة من المدينة نحو البادية ، فصارت «البطولة» مشتركة بين عدة عناصر وعلامات نصية ، مما يعني اشتغال «جمالية التجاوز» المؤطرة بتجاوز بطولة الرحَّالة في النصوص الروائية ذات المرجعية الرحلية الفردية . يحضر «قانون التحول» إذاً ليبني مرجعية رواية «رحلة خارج الطريق السيار» وفق ما يمكن تسميته بـ«سردية البطولة الجماعية» ؛ حيث تصير مختلف العلامات النصية على

---

(1) Daniel-Henri Pageaux, Naissances du Roman (2ème éd revue et corrigée), Klincksieck, Paris, 2006, p: 65-69.

(2) Ibid, p: 67.

قدر كبير من الأهمية ، فالشخصيات الروائية علامات نصية هامة في بناء المرجعية الرحلية الجماعية للرواية ، لكنها لا تقل أهمية عن «الناقلة المهترئة» ، وعن فضاءات العبور القروية ، وعن أزمنة الرحلة (البداية والنهاية . .) . كل ذلك يوحي بأن الرواية تجسّد وعياً حداثياً ، وعي قوامه المراهنة على إعطاء الأهمية لكل العناصر المدعمة والمساهمة في «الحركة الإنسانية» المشتركة .

وتحيل «الرحلة الجماعية» البانية لمرجعية رواية «رحلة خارج الطريق السيار» على تجديد للمرجعية الرحلية المعروضة في نصوص روائية سابقة ، إيمانا بأن «تاريخ الفن لا يحتمل التكرارات»(١) . كما أنها رحلة تدل على «جمالية الخلخلة» التي مست الكثير من مكونات المرجعية الرحلية . وذلك ما نحاول إبرازه في الجدول التالي :

نوعية المرجعية / المكون المرجعي	المرجعية الفردية	المرجعية الجماعية (رحلة خارج الطريق السيار)
الرحالة	فرد واحد أو فردان (بطولة لأحدهما)	جماعة من الناس مختلفة هويتهم وأعمارهم وجنسهم واهتماماتهم .
الوجهة	المدينة أو فضاء حضاري .	من المدينة نحو البادية .
الوسيلة	مراكب بحرية ، قطار ، وسيلة نقل ملائمة . .	ناقلة مهترئة ومليئة بالأعطاب .
الغاية	علمية ، دينية ، تجارية ، عملية (عمل) ، اجتماعية ، استقرار . .	متنوعة فكل شخصية لها غاية تختلف عن الشخصية الأخرى .
المسار	بحر ، سكة حديدية ، طريق مُعبَّد ، طريق بري ، جبلي أو صحراوي . .	طريق مترب ومليء بالحفر وموازٍ للطريق السيار .

(١) ميلان كونديرا ، الستارة ، مرجع مذكور ، ص : ٢٦ .

يُعبِّر هذا الجدول عن خلخلة المرجعية البانية لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» «للأصل» الذي انبنت عليه المرجعية الرحلية الفردية ، وفق سياق جمالي يقوم على قلب «المعايير» المألوفة في رواية الرحلة[1] . يتضح أن المرجعية الرحلية الجماعية المؤسسة لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» حوّلت «البطولة» من الفرد إلى الجماعة ، وارتبطت بفضاء جغرافي قروي متحرك صوب أزمة مرتقبة ، ولا يحمل خصائص رومانسية كما تداولتها عنه الأدبيات التقليدية . علاوة على كونها مرجعية رحلية اقترنت بوسيلة نقل تؤكد مختلف العلامات النصية أنها ستخدع المسافرين في تحقيق غايتهم وبالتالي لن يحققوا مهمتهم ولن يكتشفوا أسراراً[2] ، وإنما سيقفون على مآس وأحزان متعددة ، مما أفضى إلى توقف اضطراري للرحلة الجماعية . وبذلك تكون المرجعية المؤسسة لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» من حيث بنيتها التيماتية قد انبنت على «قانون التحول» .

- البناء السردي:

لا يخضع بناء أحداث رواية «رحلة خارج الطريق السيار» لنمط تقليدي قائم على الخطية والتتابع السببي . لذلك تميَّز بناء محكي الرواية باعتماده جمالية التقطع والتناوب السردي ؛ مما جعل البنية الرمزية لهذه الجمالية تتماشى مع الأفق الدلالي الذي يمكن تأويل النص برمته داخله ، وهو أفق يوحي بصيرورة وتحول[3] تعبِّر عنه المرجعية البانية للرواية . إن اعتماد الإستراتيجية المتقطعة المحكومة بتداخل الأحداث وتشعبها وفق منطق نسقي ورمزي ، قد منح شرعية جمالية لتوظيف جملة من التقنيات الفنية الدالة على «قانون التحول» المؤطر لمرجعية رواية «رحلة خارج الطريق السيار» ، وهذا ما دفع «د .الجلالي الكدية» للقول : «لا تنحصر مهمة «رحلة خارج الطريق السيار» في سرد وقائع وأحداث رحلة عادية بل تتجاوز إلى سفر في فن

---

(1) M. Raimond, Le Roman, op, p:28.

(2) Ibid, p: 28.

(٣) انظر المحور الخاص بتأويل المرجعية المعروضة في «رحلة خارج الطريق السيار» ،الفصل الأول من الباب الثاني ، ص : ٢١٥ .

الكتابة والقراءة»[1] . ومن أهم التقنيات الموظفة في بناء محكي الرواية التي تؤكد «تحولا» نوعيا في الوعي الجمالي القاضي بتجاوز تقنيات مستهلكة ، وتوظيف تقنيات لم توظف بما فيه الكفاية في المنجز الروائي المغربي ، نجد ما يلي :

– التقطيع المونتاجي[2] بوصفه تقنية سينمائية تعبِّر عن تقطيع الرواية إلى مشاهد عبارة عن محكيات فرعية . وما يميُّز هذه المحكيات أولا هو تفاوت حجمها وامتدادها وسعتها النصية ، حيث نجد مشهداً نصياً يمكن نعته بـ«المحكي الجهري» لكونه لا يتجاوز سطرين أو ثلاثة أسطر في تجليه النصي . كما نجد مشهداً يُعبِّر عنه «المحكي الطويل» ، لأنه يشغل أكثر من صفحة أو صفحتين[3] . أما ما يميز تلك المحكيات ثانيا فهو التنوع في الصيغة التعبيرية والأسلوبية التي تتجلى بها ؛ حيث تعتمد على المونولوج الداخلي والاسترجاع والمناجاة والاستشراف ، وتوظف لغة وأساليب الحكي واليوميات (اليوم الأول ، اليوم الثاني . .) و الرسائل . من هنا يكون «التقطيع المونتاجي» أحد التقنيات المؤكدة خضوع بناء مرجعية رواية «رحلة خارج الطريق السيار» «لقانون التحول» ، بوصفه قانوناً دالاً على وعي جمالي مدعم لمسار تطور الرواية ، وتجاوزها المتداول في بناء عالمها السردي . وهذا ما جعل الناقد الألماني «تيودور زيولكوفسكي» يعتبر «المونتاج» «أشدَّ كشفاً فيما يتصل بما قد يسمى إيقاع التطور في الرواية»[4] .

وإذا كانت تقنية «التقطيع المونتاجي» ذات أساس سينمائي ، فإنها تقترن بتقنية أخرى مرتبطة بها تعاليقاً وهي تقنية «المونتاج» . هذا يعني أولا أن المشاهد البانية

---

(١) د . الجلالي الكدية ، تأملات في رواية : «رحلة خارج الطريق السيار» لحميد لحمداني ، ضمن ملحقات على هامش النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ١٤٥ .

(٢) نعتمد المفهوم الذي ورد في تقرير لجنة تحكيم جائز الملك عبد الله الثاني التي فازت بها رواية «رحلة خارج الطريق السيار» ، انظر : ص : ١٢٢ من الرواية ضمن «ملحقات على هامش النص الروائي» .

(٣) نمثل لذلك بالنماذج التالية من الرواية :

– النموذج الأول : من ص : ٨٢- ٧٩ .

– النموذج الثاني : من ص : ٨٦- ٩٦ .

– النموذج الثالث : من ص : ١١٣- ١١٧ .

(٤) تيودور زيولكوفسكي ، أبعاد الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ١٤١ .

لمرجعية الرواية خضعت لتركيب دقيق ، وتوليف نسقي يحارب كل فوضى أو عبث في بناء الأحداث . ويعني ثانيا أن بناء مرجعية رواية «رحلة خارج الطريق السيار» خضعت لجمالية المزج بين تقنيات سينمائية (*techniques cinématographiques*) ، ومقومات سردية روائية ، مما يؤيد مظاهر «التعاون بين شكلين تعبيريين / السينما والرواية/ ليس لهما نفس «الطبيعة»»[1] .

– التناوب السردي باعتباره تقنية فنية تجعل الكثير من «القصص» تتفاعل بينها داخل مرجعية النص الروائي ، فتطفو «قصة» وتغيب في بناء سردي يساهم في «يقظة» القارئ من جهة ، وفي تكسير أي رتابة يمكن أن يولِّدها هذا المحكي أو ذاك من جهة ثانية .

– التدبير الرمزي باعتباره تقنية جمالية مُفكَّر فيها بشكل استراتيجي دقيق في بناء مرجعية الرواية . ويتجلى ذلك في اعتماد جمالية الإخفاء ؛ أي العمل على بناء شخصيات وأمكنة وأزمنة . . دونما توظيف لأي علامة نصية تحدد الخلفية المرجعية الخارج نصية بشكل يحد من رمزية العلامة النصية وأبعادها المختلفة . وهو ما يمكن تسميته بالبناء السردي القائم على «الترميز الممتد» الذي لا يبقى محصورا في جغرافية محددة أو زمن خاص أو شخصيات جاهزة ، مما يوسّع من «احتمالات الإمكان» الواسعة ، وليس «حقيقة الإمكان» الثابتة والمحددة .

- ديموقراطية السارد :

تفرض الفكرة القائلة : «إن وضعية الإبداع السردي دائمة التغيير»[2] التفكير في مظاهر التغيير النوعية التي عرفتها الرواية في مسارها الحركي والنظري . لهذا فإن التأمل في وضعية السارد داخل المرجعية النصية لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» يفضي إلى استنتاج مفاده أنه «سارد ديموقراطي» ؛ لكن لماذا هذه الصفة؟

---

(1) D-H-Pageaux, Naissances du roman, op, p:138.

(2) R.Bourneuf-R.Ouellet, L'Univers du roman, op, p: 239.

تنبني صفة الديمقراطية المسندة للسارد على ما يلي :

- تنظيم العالم السردي وعدم المشاركة في الأحداث[١] .
- منح الشخصيات إمكانية التعبير عن ذاتها ؛ سواء كان حواراً مباشراً بينها ، أم حواراً داخليا خاصا بكل شخصية ، أم استرجاع أحداث ماضية خاصة بها .
- الاكتفاء بالسرد والمعاينة التي لا تجعل السارد مُلِما بالتفاصيل الداخلية للشخصيات ؛ فليست له معرفة عميقة بأفكارها ومشاعرها وخواطرها . . ، وإنما له طريقة فنية تجعله يدفع كل شخصية لتقرب المتلقي من عالمها الخاص وتاريخها وأفكارها .

ينفتح هذا النوع من الرواة على «الرؤية مع»[٢] ، بوصفها رؤية تغذي ديموقراطية نصية بين الشخصيات الفاعلة في المرجعية المعروضة نصيا ، وبوصفها رؤية دالة على أمرين اثنين ؛ أحدهما يدل على أن مأسسة الفعل الديموقراطي لا تعبِّر عنه محمولات النص الروائي وعلاماته المرجعية الدلالية وحدها ، وإنما توحي به وتعبر عنه أدوات النص الفنية والجمالية . وثانيهما إن الاحتفاء الجمالي بديموقراطية السارد داخل النص الروائي هو إعلان ضمني عن ضرورة العناية بالخيارات الديموقراطية في العوالم الخارج نصية . من هنا تفضي «ديموقراطية السارد» إلى تنوع صوتي وحوارية خلاَّقة في النص الروائي ، مما يدعم ويُزكي «قانون التحول» الذي خضعت له المرجعية المؤسسة لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» .

- قلب اتجاه الرحلة:

سبقت الإشارة إلى أن البناء الرحلي لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» عكس المسار المألوف في الفعل الرِحلي المؤطر للروايات ذات المرجعية الرحلية ، حيث انبنت

---

(١) يسمّى هذا النوع من المحكي الذي يقدمه مثل هذا السارد بـ«المحكي اللاشخصي» (*récit im-personnel*) ، حيث يكون السارد «خارج حكي غير مشارك» (*hétérodiégétique*) ، انظر :

- *G.GENETTE, Fiction et diction, op, p:45.*

(٢) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٤٧ .

المرجعية الرحلية للرواية على رحلة متجهة من المدينة صوب القرية(*) . بيد أن الحديث عن رمزية محكي «رحلة خارج الطريق السيار» المنفتحة على بحث مستمر لتجاوز التخلف في ظل التطور والتقدم يدفع للتساؤل : ما هي أبعاد هذا القلب الجمالي لوجهة الرحلة الجماعية؟

ينطوي قلب اتجاه الرحلة داخل مرجعية رواية «رحلة خارج الطريق السيار» على عدة أبعاد رمزية وجمالية ؛ باعتبار قلب اتجاه الرحلة جزءا من سيرورة سردية تجعل العلامات النَّصية لمرجعية الرواية قائمة على جمالية خلخلة الراسخ والمألوف في «أمكنة» النصوص الروائية . لكن قبل تحديد هذه الأبعاد يجدر بنا أن نحدد ما أنتجه قلب اتجاه الرحلة ، بوصفه قلبا مؤكدا خضوع البناء المرجعي للنص الروائي لـ«قانون التحول» :

- جعل الرحلة الجماعية متجهة من «المدينة» إلى البادية» (القرية) .
- فتح الأمكنة المغلقة (الناقلة ، المقهى) ، وجعلها مجرد إطار مكاني ، بيد أنه مفتوح من جميع جوانبه على «العالم» .
- تحرر عدة شخصيات من أمكنتها الأصلية : الصحفي ، المهندسة الزراعية ، البنكي . . والبحث عن بدائل مكانية مفتوحة وممتدة : الطريق ، المزرعة ، الضريح . .

تُفْصِحُ هذه المعطيات عن كون المرجعية النصية لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» لا تترجم مغامرة بشرية جماعية فقط ، بل هي مغامرة فنية ، مادامت الرواية في التصور الحداثي «ليست كتابة المغامرة بقدر ما هي مغامرة الكتابة»(1) . إنها مغامرة مؤسسة على وعي جمالي فني ، ومفضية لبناء جملة من الدلالات المتنوعة والمختلفة النوعية باختلاف الأزمنة ، ما دام : «يمكن لنفس النص أن يكون له «مدلول» في مختلف الوضعيات التاريخية»(2) . ومن بين «المدلولات» التي يمكن الوقوف

---

* – يؤشر هذا البناء على وعي تطوري حكم المنجز الروائي الخاص للمبدع حميد لحمداني ، وذلك بالنظر إلى تمركز روايته الأولى «دهاليز الحبس القديم» حول فضاء المدينة بشخصياته المهمشة والبسيطة وبعوالمها السفلية .

(1) جان ريكاردو ، قضايا الرواية الجديدة ، مرجع مذكور ، ص : 129 .

(2) ف . ايزر ، الخيالي والتخييلي ، مرجع مذكور ، ص : 26 .

عندها من خلال عملية قلب اتجاه الرحلة ، كما ترصده للعلامات النصية لمرجعية «رحلة خارج الطريق السيار» ما يلي :

- إذا كانت المرجعية النصية للرواية تحيل على المشترك الإنساني بحكم تناولها لوجود نصي جماعي يتمرد على «البطل المفرد» ، فإن هذه المرجعية تحيل على ضرورة تجاوز كل نظرة إقصائية وتقليدية تجعل «المشترك الإنساني» مقتصرا على إنسان الفضاءات الحضرية (المدينة) . إن هذا يعبر عن توجيه العناية إلى ضرورة الالتفات للفضاءات المهمشة ، لبناء مجتمع إنساني متقدم ومتطور .
- إن الاشتغال الفني والجمالي على «قلب المألوف» هو تعبير عن ضرورة الاهتمام العميق بـ«المهمش» و«المقصي» في المرجعيات النَّصية للرواية . وكأن العلامات النصية للرواية توحي بأن «النهضة» المجتمعية لا يمكنها أن تتحقق بناء على «المكان المركزي» وحده ، وإنما هي «نهضة» تشترط إشراك كل الفاعلين مهما اختلفت أصولهم ومراكزهم وطبيعتهم ، لأن «الرواية الحديثة بدلاً من أن تقيم المنطق الإنساني على «مستوى واحد» فإنها تتخلى عن هذا المنطق وتدرس «تنوع المستويات» التي تستطيع أن تصنع منها مقاطع للإنسان البدائي والبسيط»[(١)] .
- إن «قلب اتجاه الرحلة» يجعل المرجعية النصية للرواية تؤسس لرؤية أجناسية حديثة تُقر بوجود «نوع» روائي ضمن جنس الرواية ، وهو «الرواية الريفية»[(٢)] ؛ أي رواية مفارقة في علاماتها النصية المرجعية للرواية التي تجري أحداث مرجعيتها في «المدينة» . بَيْد أن «الرواية الريفية» ، هنا ، تتجاوز المنزع الرومانسي الحالم الذي جسدته بعض «الروايات الريفية» إلى المنزع الرمزي المنبثق من عالم قروي نصي بئيس و«لا أثر للحياة»[(٣)] فيه .

---

(١) ألبيرس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ١٤٥ .

(٢) نوظف هذا المصطلح الذي أورده «ألبريس» : «تاريخ الرواية الحديثة» في أكثر من موضع ، ص : ١٠٤ ، ص : ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ .

(٣) حميد لحمداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص : ٢٣ .

- خلاصة:

لقد ظل «قانون التحول» هو المتحكم والمهيمن في بناء المرجعية النصية لرواية «رحلة خارج الطريق السيار» ؛ وهو قانون جعل العلامات البانية للمرجعية النصية مليئة بالكثير من الدلالات التي تؤكد الطابع التطوري للنص الروائي من جهة ، ومنفتحة على عدة مدلولات تهجس بأبعاد حداثية راهنة من جهة ثانية . وما يلاحظ أن «قانون التحول» قد مسّ الكثير من العناصر البانية للمرجعية النصية ، في إشارة رمزية إلى أن «كلية التحول» في البناء السردي للنص الروائي «رحلة خارج الطريق السيار» دالة على تطور وحركية النص الروائي ، ما دامت «فعالية تطور الرواية تُقاس بوظيفة التوازن الدينامي للنمذجات المساهمة في الإنتاج النصي»[1] .

---

(1) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p:49.

ثانيا: قوانين بناء المرجعية التاريخية:

١- قوانين بناء المرجعية التاريخية الفردية:

١- قانون التكرار:

- المركز الموضوعاتي (البنية التيماتية)

يقترن المركز الموضوعاتي للمرجعية البانية لرواية «العلامة» لبنسالم حميش بـ«الحياة الخاصة» للمؤرخ العلاّمة «عبد الرحمن بن خلدون» ؛ حيث تمّ التركيز على «التاريخ الخاص» لابن خلدون حينما صار «عالما» بأمور العلم والحياة . لقد اقترنت أحداث الرواية بحياة «ابن خلدون» في مصر من ثلاث زوايا : الأولى معرفية وظيفية أساسها مواصلة الإنتاج الفكري ، ومباشرة وظيفة القضاء أكثر من ولاية . والثانية وجدانية نفسية قوامها الزواج من جديد ، بعد معاناة ناشئة عن غرق أسرته في البحر . والثالثة سياسية تاريخية محورها الانخراط في الفعل السياسي مُكرَها ، بفعل «تاريخ الهيمنة» الذي بلوره الطاغية «تيمور» الذي فاوضه «ابن خلدون» فانتزع منه «ميثاق الأمان» .

تتكئ المرجعية النصية لرواية «الإمام» ، إذاً ، على «التاريخ الخاص» لشخصية وازنة فكريا محكومة في سياق السّرد بجمالية التميُّز ، فتنساق البنية التيماتية ، بناء على ذلك ، إلى «موضوع» متداول في المنجز الروائي المغربي ، إلى الحد الذي يجعله موضوعاً محورياً في نصوص روائية مساهمة في الريادة والتكوّن الروائي المغربي[1] .

---

(١) نقصد بهذا النموذج التمثيلي للريادة وتكوُّن الرواية المغربية رواية «وزير غرناطة» (١٩٥٠) لعبد الهادي بوطالب ، وهي رواية انبنت مرجعيتها النصية على التاريخ الخاص «للسان الدين ابن الخطيب» . انظر : العرض النقدي لهذه الرواية ضمن : أحمد اليابوري ، الكتابة الروائية في المغرب ، مرجع مذكور ، من ص : ٤١ إلى ص : ٥٠ . ويمكن القول إن «بنسالم حميش» المرجع نفسه بنى نصين آخرين على «التاريخ الخاص» لشخصيات وازنة ومثيرة ؛ الأولى شخصية وازنة ومثيرة سياسيا ، ==

بيد أن هذا لا يمنع من الوقوف عند بعض معالم التشبُّع والتحول التي صاحبت عملية البناء السردي لمرجعية رواية «العلامة» .

٢- قانون التشبع:

- العمق الدلالي:

يدفع الإقدام على بناء مرجعية نصية وفق عملية تخييل التاريخ الخاص لشخصية «ابن خلدون» إلى التفكير في الأبعاد والدلالات المضمرة وراء هذا الفعل الإبداعي ، خاصة إذا علمنا أن الكثير من الأحداث والعلامات النَّصية واردة أو مستمد من «سيرة ابن خلدون» نفسه ، أو من كتابه المعرفي الهام «المقدمة» . إن هذا يدفع للقول إن المظهر الدلالي للعلامات المرجعية النصية محكوم بـ«قانون التكرار» ، باستثناء المعطيات النصية المتعلقة بحب «العلاّمة» لشخصية «أم البنين» والزواج بها ، وهو ما لم يفصح عنه «ابن خلدون» في سيرته(*) ، مما يجعل هذا الجزء من المرجعية النصية محكوماً بـ«قانون التشبع» .

وإذا اعتبرنا الاشتغال التخييلي على تاريخ شخصيات تراثية محكوماً في عمقه بإنتاج مدلولات راهنة ، فلأن تلك الشخصيات التاريخية تتخلى تدريجيا عن انتمائها التاريخي لتمرير خطاب إيديولوجي يتعلق بالأوضاع الراهنة[1] . يمكن القول إن «الخطاب الإيديولوجي» سيتميّز بالمحدودية ، ما لم يؤول تأويلاً يتجاوز أي مدلولات جاهزة . وهو ما يعني أن «العمق الدلالي» للعلامات المرجعية لرواية «العلامة» محكومٌ بـ«قانون التشبع» ؛ لأن التاريخ الخاص للشخصية التراثية والتاريخية (ابن خلدون) يتخلّص من ماضيه ، ويصير في عمقه الدلالي منفتحا على الراهن بامتداداته المختلفة ، لأن «الماضي يصبح ، في الوعي التاريخي ، وعياً بالحاضر»[2] .

= وهي شخصية «الحاكم بأمر الله الفاطمي» في رواية «مجنون الحكم» (١٩٩٣) . والثانية شخصية وازنة ومثيرة ثقافيا ، وهي شخصية المتصوف الأندلسي «ابن سبعين» في رواية «هذا الأندلسي» (٢٠٠٧) .

(*) نقصد كتابه المعنون بـ «رحلة ابن خلدون» .

(١) أحمد اليبوري ، الكتابة الروائية في المغرب ، مرجع مذكور ، ص : ٢٠ .

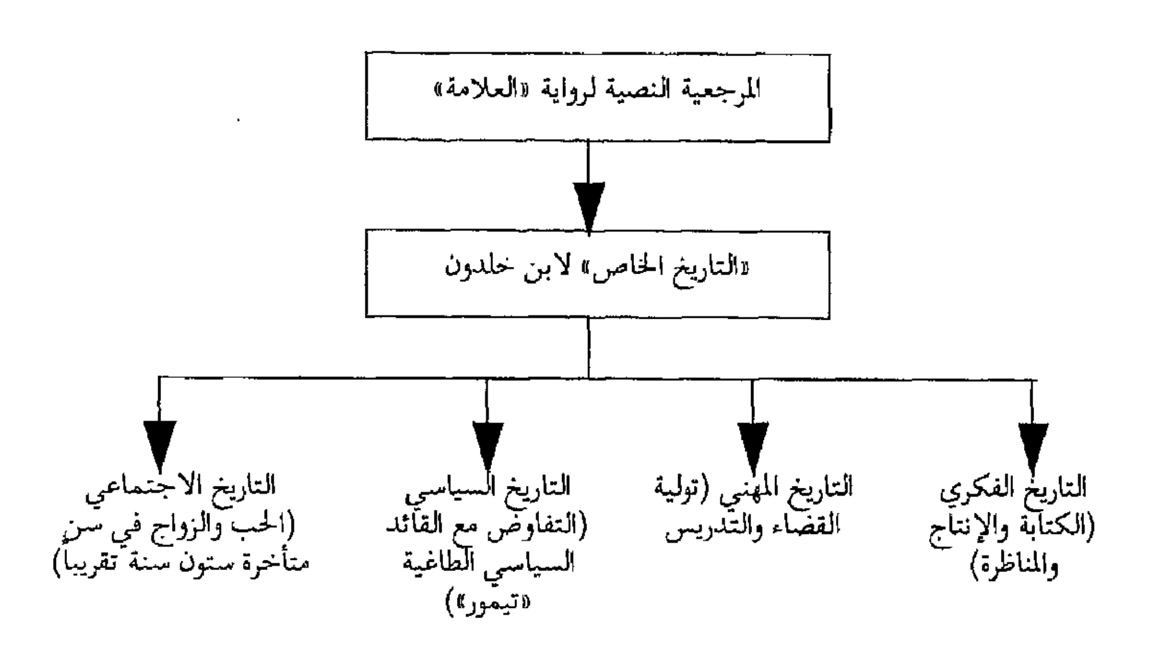
(٢) د . فيصل درّاج ، الرواية وتأويل التاريخ ، مرجع مذكور ، ص : ٨١ .

هذا الوعي لا يتحقق إلا عبر التخييل الروائي للماضي التاريخي، وليس عبر التناول الفكري والمعرفي، ما دام «السبب الوحيد لوجود الرواية هو أن تقول شيئا لا يمكن أن تقوله سوى الرواية»[1].

- التداخل الأجناسي:

ما المانع من اعتبار النص الروائي «العلاّمة» سيرة لـ«ابن خلدون»، أو بالأحرى جزء من «التاريخ الخاص» لابن خلدون؟

يمنع التوصيف الأجناسي لنص «العلامة» (رواية) من اعتبارها، ظاهرياً على الأقل، «سيرة». بيد أن التأمل في عالم مكوناتها وعلامتها المرجعية يدفع لاعتبار «العلامة» «رواية السيرة الغيرية»؛ بوصفها رواية تسلّط عناصرها المرجعية الضوء على المفكر والمؤرخ «عبد الرحمن ابن خلدون المغربي» من عدة جوانب، وهو ما نبرزه في الخطاطة التالية:



(1) ميلان كونديرا، فن الرواية، مرجع مذكور، ص: ٢٩.

تفصح هذه الخطاطة عن تمركز العلامات النصية لمرجعية رواية «العلامة» على جوانب مختلفة من «التاريخ الخاص» والفردي لشخصية «ابن خلدون» ؛ سواء تعلق الأمر بجوانب من الحياة التي عرفت فيها الشخصية نجاحا باهرا ، أم بالجوانب التي أفضت «لفشل كبير»[1] . وبذلك يتأسس العمق الأجناسي للرواية على التفاعل بين «السيرة» و«الرواية» ؛ فيغدو نص «العلامة» «رواية السيرة الغيرية» لشخصية ذات صيت فكري ومعرفي قوي في المشهد الثقافي العربي التراثي . بناء على ذلك تصير رواية «العلامة» مجالاً فنيا ودلاليا لتفاعل جنسين أدبيين ، وهو تفاعل يدعم «مرونة الرواية وتعددها» وقابليتها «تضمُّن كل الممكنات»[2] ، ومن أهم الإمكانات المتاحة لها هو ما يمكن نعته بجمالية «الاستقطاب الأجناسي» ، خاصة وأن هناك من يرى أن «الرواية امتصت كل الأجناس /الأدبية/ الأخرى»[3] .

٣- قانون التحول:

- التنوع الصوتي:

يتميّز السرد في رواية «العلاّمة» بالمراوحة بين ساردين ؛ الأول سارد يمثل صوت المؤرخ المستقصي والمنظم والمتابع لجزء هام من «التاريخ الخاص» لشخصية «ابن خلدون» ، بيد أنه صوت يأتي متبوعاً بصوت «ابن خلدون» الذي يصير داخل السرد ذاتاً للتلفظ وليس ذاتاً للملفوظ فقط حينما يتسلم السارد الحكي . ولذلك ، فالصوت الثاني هو سارد يمثل صوت «ابن خلدون» المتحدث عن ذاته دونما تدخل من السارد المتواري ، وهو ما تجلى بوضوح في الفصل الثاني من الرواية . ويمكن تبيُّن المسوِّغ الفني والدلالي في إسناد هذا الفصل برمته إلى «ابن خلدون» ، كونه فصلاً يتموقع «بين الوقوع في الحب والحصول في ظل الحكم»[4] . وهو ما فرض إسناد السرد «لابن خلدون» كي يكون التعبير عن القرارات الخاصة (الزواج) ، وكشف الأحاسيس

---

(١) نعتمد التصنيف الذي أورده «ميشال ريموند» بين «روايات الفشل» و«روايات النجاح» . أنظر :

- *M. Raimond, Le Roman, op, p: 83-84.*

(٢) بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٥٨ .

(٣) جان ايف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، مرجع مذكور ، ص : ١٥٩ .

(٤) عنوان الفصل الثاني لرواية «العلامة» ، ص : ١٠٥ .

(التعلق العاطفي بأم البنين) ، وإبراز المشاعر (الفرح القوي بعد ولادة أم البنين للباتول) ، تعبيرا عميقاً ومُعبراً وخاضعاً لمقتضيات «الصّدق الفني» .

من هنا يكون البناء السردي لمرجعية رواية «العلاّمة» خاضعا لتناوب سردي ، يُنْتِجُ صوتين سرديين : الأول موضوعي ومحايد يمثله السارد المتواري غير المحدد الهوية ، والثاني سارد ذاتي مشارك في الأحداث يمثله صوت «ابن خلدون» . بهذا المعنى يوحي تنوع الصوت السردي بإمكانية تأسيس «ديموقراطية سردية» أساسها اقتسام السرد والتناوب عليه ، بوصف ذلك مقدمة تأسيسية لحداثة فكرية ومجتمعة خارج نصية يُدعمها ويزكيها «التداول» على التعبير ؛ مما يدل على أن «وجود الرواية يقوم على جعل «عالم الحياة» تحت إنارة مستمرة»[1] ، باعتباره «عالم حياة» ممكن ومحتمل .

- التعدد الخطابي:

تتوالى الكثير من الإشارات والعلامات المرجعية في رواية «العلاّمة» التي تحيل على خطابات واضحة متعددة ذات طابع فكري تأملي ، ومنفتحة على مدلولات منسجمة مع سياق السرد ، لأن «التأمل ما أن يصير داخل الرواية حتى يغير من جوهره ، والفكرة الدوغمائية تصير فيها فكرة فرضية»[2] . بهذا المعنى يصير إدماج خطابات معرفية وتأملية في نسيج النص الروائي بانياً لدلالات جديدة ، مما يعبِّر عن تمرد على الأحادية الخطابية (خطاب السرد فقط) وتطعيم السرد بخطابات متعددة تدعِّم احتكام البناء السردي لمرجعية الرواية من الزاوية الخطابية إلى «قانون التحول» .

ويمكن القول إن معالم التعدد الخطابي كما تبرزها المرجعية التاريخية في رواية «العلاّمة» تحدد في ما يلي :

– الخطاب الثقافي الفكري : يدعم هذا الخطاب جمالية الغنى المعرفي للنص الروائي باعتباره خطاباً واصفاً تتوسل به شخصية «ابن خلدون» حينما تتسلم السرد ، فتعبِّر عن فهمها الخاص لمفاهيم تجريدية خاصة[3] (العمق ، التاريخ ،

---

(١) ميلان كونديرا ، فن الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ١٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٥٨ .

(٣) انظر الجدول الواصف لهذه المفاهيم والمقاطع السردية الخطابية الدالة على كل مفهوم ، الفصل الأول من الباب الثاني .

العصبية . .) ، أو تستعيد بعضاً مما كتبته في منجزها الفكري الضخم «المقدمة» : «تعلم يا حمو ما قلته في المقدمة عن باعة الأوهام ومحترفي أفانين الشعوذة والسِّحر . وفي هذا الموضوع كنت ألقيت درسين : الأول في شأن الكيمياء . . أما الدرس الثاني فكان حول الكنازة . .»[١] ، أو ما لقنته من معارف ، كما يظهر في هذا المقطع ، لطلبة العلم ولعامة الناس ، أو لسوء فهم ما حرّره «العلاّمة» في كتبه وعدم الوعي بمحمولاتها وأفكارها : «وهنا لا مناص من وقفة أكشف بها تهافت المتزايدين وأرد على أقوال المخلِّصين . وقفة كنت أبديتها في المقدمة ، لكن لا من قارئ ولا من معتبر»[٢] .

- الخطاب التاريخي : يندرج هذا الخطاب في سياق سردي قوامه جمالية الكشف ، باعتبارها جمالية تضيء الكثير من المعتم في العلامات التاريخية النصية . هكذا تحيل المعطيات التاريخية المُدرجة في المرجعية البانية لنص «العلاّمة» على التحولات التي صاحبت انتقال السلطة السياسية في مصر من «السلطان الظاهر برقوق» إلى ابنه وولي عهده «الناصر فرج» ، باعتبار ذلك إشارة رمزية كاشفة للعقلية السياسية السلبية القائمة على توريث الحكم للأبناء وإن لم يكونوا مؤهلين لذلك ، كما تعبر عنه رمزية الفرق بين حكم «برقوق» وحكم ابنه في المقطع التالي : «الفرق بين الابن وأبيه لا يبدو أن الزمان المنظور قمين بمحْوه ، إذ أنه فرق في الطبع والقوام والبينة»[٣] . وبالرغم من غياب كفاءة تدبير أمور «الرعية» فإن «الحاكم» يظل حاكماً ، فيحيل الخطاب التاريخي رمزيا على استمرارية «الأبطال» السياسيين المنبثقين من النسق السلطوي المتسلط ، وليس من النسق الديموقراطي القائم على «الشورى» و«الانتخاب» .

علاوة على ذلك تحيل معطيات وعلامات الخطاب التاريخي النصي على زمن سياسي «دولي» اتَّسم بهيمنة القوة الاستبدادية التي يرمز لها «تيمور» على أكثر من دولة ، مما تطلب البحث والتقصي في شأن النمو الاطرادي لهذا النسق الاستبدادي

---

(١) بنسالم حميش ، العلامة ، ص : ٨١ ، وعملية الاستعادة تتجاوز بُعد التذكر أحياناً صوب «إدراج» بعض المقاطع المعرفية المستمدة من «المقدمة» في السياق السردي لأحداث رواية «العلاّمة» .

(٢) بنسالم حميش ، العلاّمة ، ص : ٦٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٥ .

والتفكير في كيفية مواجهته ، وهي المهمة التي اضطلع بها «ابن خلدون» بتكليف من «السلطان برقوق» . ويمكن إدراج الحديث عن القوى الطاغية والتفكير في مواجهتها بناء على توجيهات «العلماء» ضمن سياق رمزي دال على الوعي البنّاء الذي يحكم علماء المجتمع ومثقفيه ؛ أي الوعي الذي يفرز أفكارا توجيهية وتنويرية غايتها بناء المجتمع وحفظه من مؤامرات الأعداء ، وذلك على أسس الإنصاف والمساواة والعدالة ، مثل : «تقوية الجبهة الداخلية . . بالعدل الذي هو قوام الملك . . لأن الظلم مؤذن بخراب العمران ، لأن الرعايا إن أنصفهم راعيهم وكرّمهم استلحمهم وتطايبت قلوبهم على محبته وقتال أعدائه»(١) .

- الخطاب الوجداني : يمتد هذا الخطاب في سياق السرد لالتقاط مشاعر «العلاّمة» ابن خلدون تجاه المرأة قبل الزواج وبعده بالرغم من التقدم في السن (ابن خلدون قريب من الستين ، وأم البنين لم تبلغ الثلاثين) ، ويتجلى هذا الخطاب في عدة مقاطع مثل :
- «أما من جانب أم البنين فبحثي كان طبعا من صنف آخر . هو بحث لا تحكّم فيه إلا للقلب واندفاع الأحاسيس . أفتح عيني في الصباح فأجدهما مازالتا رطبتين برؤية التي بتّ انشغل بها وإليها أحنّ ، هذا فضلا عن حضورها الطيفي في لحظات التيه الوجداني والشرود النفسي»(٢) .
- « . . نفسي اعترتها حالة أسميتها تدقيقا سكر الافتتان . مفتون أنا بزوجتي الحلال وبما يحيط بها ، مفتون بغليان الدم في شراييني وانتعاش خلاياي ، مفتون بآيات الجمال أينما تجلّت . .» (٣) .
- «فرحي عارم ما بعده فرح . .
فرحي لولا قصوري عن أبهى الشعر ، لنظمته على صدر حبيبتي قلائد نور وأشواق»(٤) .
- « . . الحياة ربّنا ما خلقتها باطلاً ؛ وفيه أعدت اكتشاف روضة المحبّين ودخلتها آمنا

---

(١) بنسالم حميش ، العلاّمة ، ص : ١٩٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٢٧- ١٢٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٣٢ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٣٣ .

مؤمنا ، لا همَّ لي سوى إسعاد الحبيب ، وإسكانه بين مهجتي وأضلعي ، أقولها ، ولو أنّي على عتبة الستين : الحب والحياة وجهان لدم واحد ، ومن لا حب له ، لا حياة له . .» [1] .

- «ترددت حينا من الوقت ثم أطلقت خبرها متلعثمة : «أنا حبلى يا عبد الرحمن . . .حبلى» كدت أنا بدوري أبكي فرحاً بحدث ما فكرت فيه يوما بعين الجدّ» [2] .

تنطوي العلامات الدالة المشكلة لهذه المقاطع النَّصية على خطاب وجداني مليء بعدة مدلولات أهمها ؛ أولاً أن الإنسان ومنه العالم متعددة امتداداته وتركيبة كينونته من الفكري والاجتماعي والعاطفي ، وثانيا أن التجارب الوجدانية قادرة على جعل الكائن البشري يكتشف الوجه الآخر للحياة ؛ الوجه الغائب الذي يبقى حبيس التصور النظري ، والوجه الإيجابي للحياة وإن وصل الكائن البشري إلى أرذل العمر ، وثالثاً أن الاستقرار الوجداني والنفسي ينعكس إيجابا على الإنتاج الفكري (مثل العلاّمة ابن خلدون) عبر طرق القضايا الوجدانية وتناولها بمنظور فكري خلاّق ، ولذلك يرى «تاديبه» «أن الرواية هي المكان الذي يسمو فيه الحب» [3] .

تفضي التنويعات الخطابية المساهمة في بناء مرجعية رواية «العلاّمة» إلى اكتشاف جوانب مختلفة من شخصية «ابن خلدون» النّصية ؛ فالخطاب الفكري يقربنا من شخصية العالم والمفكِّر ، والخطاب التاريخي يعرفنا على شخصية المؤرخ والسياسي ، والخطاب الوجداني يوجهنا لشخصية المُحب ورب أسرة نبيل وخلوق .

- الإدماج اللغوي:

يتحقق هذا الإدماج في السيميائيات التطورية عبر ما يُسميه «كريزينسكي» بـ «النَّمذجة التناصية» (*Modélisation Intertextuelle*) ؛ بوصفها نمذجة تتضمن عدة عناصر من أهمها «تسجيل «داخل الرواية» المكونات الاستشهادية ؛ استشهادات

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٣٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٤١ .

(٣) جان ايف تاديبه ، الرواية في القرن العشرين ، مرجع مذكور ، ص : ١٤٤ .

الأعمال الأدبية والفلسفية والشعرية . .»[1] . يدفع هذا الفهم إلى القول إن النمذجة التناصية تمارس فعل الامتصاص لكثير من المكونات اللغوية المنتمية لحقول معرفية مختلفة وتدمجها في نسيج النص الروائي ، فيصير بنية من اللغات المتآلفة في ضفيرة سردية دقيقة ودالة . وإذا كانت الغاية من رصد التفاعل بين عدة لغات داخل النص الروائي عبر «جمالية الإدماج» هي التأكيد على أن هذا الفعل عنصر دال على حركية وتطور النص الروائي وفق «قانون التحول» ، فإن تلك الغاية تقتضي إبراز تجليات للغات البانية لمرجعية رواية «العلاّمة» ، واستخلاص الدلالات المتولدة من تلك اللغات . بيد أن دراسة «الإدماج اللغوي» تدفع لتناول «المكون الاستشهادي» حيث تحضر لغة «النص الأصلي» دونما تصرف أو تحوير أو إضافة أو تعديل . . ، سواء كانت لغة نص واحد ، أم لغة نصوص ذات خلفية جماعية (الأدعية ، العبارات المسكوكة . .) ، علاوة على ذلك سيتم تناول «اللغات النصية» التي تتجاوز اللغة السردية صوب إنتاج لغة ذات خلفية أجناسية مخالفة للسرد .

- اللغة الدينية : تتجلى في ثلاثة أنواع : لغة القرآن الكريم ، ولغة السنة النبوية ، ولغة التعابير المتداولة في سياقات ذات أساس ديني . وللاستدلال على ذلك نسوق الأمثلة التالية :
- لغة القرآن الكريم : حيث حضرت الكثير من الآيات الكريمة بتمامها وكمالها دونما تحوير أو تصرف ، مثلما هو الأمر مع العينات التالية[2] :
- ﴿إن الله لا يظلم مثقال ذرة﴾ /النساء ، الآية ٤٠/ ص : ١٦ .
- ﴿وعنت الوجوه للحي القيوم وقد خاب من حمل ظلما﴾ /طه ، الآية ٣/ ص :١٦ .
- ﴿هن لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾ /سورة البقرة ، الآية ١٨٧/ ص : ٢١ .
- ﴿ربنا إنك تعلم ما نخفي وما نعلن﴾ /إبراهيم ، الآية ٣٨/ ص : ٦٥ .
- خير من البكاء الإيمان بالله ﴿الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا﴾ /الملك ، الآية ٢/ ص : ١٢٤ .

---

(1) Krysinski, Carrefours de Signes, op, p: 39.

(٢) نقوم بتوثيق الآيات القرآنية دونما إحالة على الهامش ، ثم نضع أمام كل نموذج نصي رقم الصفحة التي ينتمي إليها داخل الرواية ، وذلك تجنبا لتضخيم الهوامش .

- ﴿قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا﴾ /التوبة ، الآية : ٥١ / ص : ١٤٥ .
- ﴿وأما منْ خاف مقام ربّه ونهى النفسَ عن الهوى فإنَّ الجنة هي المأوى﴾ ، صدق رب العالمين ، /النازعات ، الآية ٤٠/ ص : ١٤٨ .
- ﴿وإذ تأذَّنَ ربكمْ لَئِنْ شكرتُمْ لأزيدنَّكُمْ﴾ /إبراهيم ، الآية ٧/ ص : ١٥٦ .
- ﴿الذين يكنزُون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشّرهمْ بعذاب أليم﴾ /التوبة ، الآية : ٣٤/ ، ص : ١٩٨ .
- ﴿والله عليم بذات الصدور﴾ /التغابن ، الآية ٤/ ص : ١٩٩ .
- سبحان الذي ﴿لا تأخذُه سِنَةٌ ولا نَوْم﴾ /البقرة ، الآية ٢٥٥/ ص : ٢٠١ .
- قال تعالى : ﴿لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى﴾ /النساء ، الآية : ٤٣/ ، والجهاد عندي ضرب من الصلاة . وقال : ﴿وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل﴾ /الأنفال ، الآية : ٦٠/ ص : ٢٢٠ .
- ﴿يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم[(١)]﴾ / النساء ، الآية : ٥٩/ صدق العزيز الحكيم ، ص : ٢٥٢ .
- ﴿فكانت أعمالهم كسراب بقِيعَةٍ يحسَبُهُ الظمآنُ ماءً﴾ /الآية ٣٩/ صدق الديان العظيم ، ص : ٢٥٣ .
- التقييد ، نعم التقييد ﴿وما أنسانيهُ إلا الشيطانُ أنْ أذكره﴾ /الكهف ، الآية ٦٣/ ص : ٢٦٣ .
- هذا ما أعلمه عن حال الخلافة ، ﴿وفوقَ كلّ ذي علْم عَليم﴾ /يوسف ، الآية /٧٦/ ، ص : ٢٦٥ .
- لغة الحديث النبوي الشريف[(٢)] ، تشتغل في المرجعية النصية البانية لرواية «العلاّمة» وفق مبدأ جمالية التصريح بالأصل النبوي الشريف للحديث حينا ، وجمالية التلميح حينا آخر ، وهو ما تبرزه الأمثلة التالية :
- ألم يقل النبيّ عليه السلام : «الخلافة ثلاثون سنة ، ثم تعود ملكاً عضوضا» (ص : ٦٣) .

---

(١) وردت الآية في سياقها السردي داخل الرواية غير مكتملة كما يلي : ﴿يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأولي الأمر منكم﴾ .

(٢) نضع أمام كل نموذج نصي رقم صفحته في الرواية .

- نبينا عليه أزكى الصلوات قال : «الخمر أمُّ الفواحش وأكبر الكبائر ، ومن شرب الخمر ترك الصلاة ، ووقع على أمّه وعمته وخالته» رواه الخطيب عن أنس بن مالك (ص : ٢١٩) .
- عن الخطيب عن جابر أن النبي (ﷺ) «نهى عن المواقعة قبل الملاعبة» (ص : ١٨٢) .
- العلماء ورثة الأنبياء . (ص : ١٩٣) .
- قال نبينا عليه السلام : «عالم ينتفع بعلمه خير من ألف عابد» ، وقال : «العلم حياة الإسلام» (ص : ١٩٣) .
- قال خير الأنام : «العلم خزائن ، ومفتاحها السؤال ، فاسألوا يرحمكم الله ، فإنه يؤجر فيه أربعة : السائل ، والمعلم ، والمستمع ، والجدّ لهم» (ص : ١٩٣) .
- قال عليه السلام : «نُصرت بالرعب مسيرة شهر» رواه البخاري ومسلم في الصحيحين (ص : ١٩٦) .
- قال سيّد الخلق وهازم المشركين : «الحرب خدعة» (ص : ٢٠١) .

يظهر جليا أن لغة النص الديني ساهمت بقوة في خلق دينامية دلالية في المرجعية النصية المعروضة في «العلامة» ، لأنها لغة تجردت من مدلولاتها الأصلية وصارت تحمل مدلولات توجهها مرجعية الرواية ؛ ما دامت «لغة التخييل تتحدد بوصفها خطابا غير مرجعي (*non référentiel*) بالقوة»[1] . لذلك فهذه لغة اقترنت بشكل قوي بشخصية «ابن خلدون» في سياقات سردية مختلفة (تأمل ، تفكير ، حوار ، جدال ، مناظرة ، إقناع . .) ، مما أفرز جملة من الدلالات ؛ أولها التأكيد على تميُّز «العلامة ابن خلدون» فكريا ومعرفيا لكونه عالماً متدينا ومُطلعا على نصوص الدليل الشرعي (القرآن الكريم والسنة النبوية) ، وثانيها جعل النصوص الدينية ذات قوة إقناعية للمتلقي أثناء الاستشهاد بها ، وثالثها الإشارة إلى الغايات المتنوعة التي يمكن أن يحققها عالم مُلمٌّ بنصوص الدليل الشرعي : غاية تربوية وإصلاحية وتوجيهية وتحفيزية وتعليمية وتنويرية . . إلخ .

- لغة التعابير المستنسخة[2] : بوصفها لغة ذات منزع ديني ، وهي لغة دالة على

---

(1) M. Meyer, Langage et littérature, op, p: 29.

(٢) نضع أمام كل نموذج نصي رقم صفحته في الرواية .

تفاعل العالم «العلامة ابن خلدون» مع محيطه ومجتمعه نصيا بما يكفل له تحقيق تواصل بناء، ومع ذاته من زاوية الإيمان والامتلاء الروحي والوعي الديني. وهو ما تعبِّر عنه النماذج التالية في سياقات سردية مختلفة (الدعاء، التعزية، الفرح، السفر، . . .) : أم البنين، أطال الله عمرها . .(ص : ٥٢)، سجل حياك الله، أن حكمي . . (ص : ٥٤)، سلمت يداها ووفقها الله إلى ما يحبه ويرضاه (ص :٨٣)، اللهم يا كاشف الظلمات بعد تكدسها . . خفف عني عبء الآتي . .(ص :١٠٠)، تخاطب الروح على وزن «لا حول ولا قوة إلا بالله» (ص :١٧٩)، الله يعظم أجركم (ص : ١٧٤)، اللهم اسكن شهداءنا جنة الرضوان، اللهم أمطر علينا شآبيب الرحمة والغفران . . (ص : ٢٥٣)، اللهم جد عليَّ بلطفك ويسِّر ولا تعسِّر يا رحمن يا رحيم (ص : ٢٦٢) [١] .

– لغة الأجناس الأدبية : تساهم هذه اللغة في جعل المرجعية النصية للرواية دالة على «شيء ما»، لكن الرواية «لا تقول هذا الشيء المقصود بواسطة لغة واحدة ولكن بواسطة صورة تشكيلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل»[٢] . هكذا تظهر لغة الأجناس الأدبية في نص «العلاّمة» عبر صورة تشكيلية للغات أجناس أدبية ؛ لغة أجناس منها الحاضرة بقلة ومحدودية، مثل «لغة الرسالة» التي تلقاها «ابن خلدون» من صديقه «ابن مفلح» بوصفها رسالة «تحمل الجواب الواضح عن السؤال الفادح : هل الإعصار المغولي وشيك؟»[٣]، و«لغة المناظرة» التي حضرت في النص كاشفة التحدي الفكري الذي واجهه العلامة «ابن خلدون» من عدة أطراف مهتمة بالشأن الديني والفكري والسياسي. إنه تحدي كان «ابن خلدون» في مستوى رفعه وتحقيق الانتصار في نهايته ؛ سواء في مناظرته الأولى[٤] لـ«ابن التنسي» أحد علماء المالكية في شأن مواجهة الطاغية المغولي «تيمور» بحضور السلطان «برقوق» ونائب حضرته «سودون»، وقد تبيّن من تلك المناظرة أن «بطلها» هو المفكر والعلاّمة «ابن

(١) التشديد في الشواهد النصية التمثيلية للغة التعابير المستنسخة هو من عندنا.

(٢) د. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسة : سال، ط ١، ١٩٨٩ (البيضاء)، ص : ٨٤ .

(٣) بنسالم حميش، العلامة، ص : ٢٣٥ .

(٤) المرجع نفسه، ص : ١٩٣- ٢٠٢ .

خلدون» من خلال مقترحاته الوجيهة في تدبير شأن الطاغية «تيمور» تفاوضيا وسلميا ، أمْ في مناظرة «ابن خلدون» الثانية[1] لـ«يشبك» بحور قاضي القضاة «برهان الدين بن مفلح الحنبلي» . وهي «المناظرة» التي حوّلت «يشبك» من «خصم فكري» إلى مجرد سائل عن أمور دينية ، مما حول المناظرة إلى لقاء تلقيني وتعليمي .

وتحضر لغة الشعر والنقد بقوة في النص الروائي «العلاّمة» ، ولأن السياق يقتضي التمثيل نقدم بعض «الشواهد النصية» على سبيل الاستدلال لا الحصر :

- لغة الشعر : تحضر هذه اللغة من خلال «نصوص» شعرية وافدة من خارج المرجعية البانية للرواية ، وهو ما تؤكده بعض العلامات اللغوية الدالة على انتماء تلك التعابير إلى الشعر ، كما هو الشأن مع النماذج التالية[2] :

- « . . قائلاً مع الشاعر :

لا بارك الله فيَّ إن لم
وكثّر الله في همومي
أصرف النَّفسَ في الأهمِّ
إن كان غَيْرُ الخلاص همّي»
(ص : ٨٥)

- « . .احتفظت الزنزانة في أحد حيطانها ببيت شعري مخطوط نقشاً بيد نزيلها الجليل /ابن خلدون/ :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى
وفيها لمن خاف القلى منعزل»
(ص :٢٠٩)

- «أما قصيدة الاعتذار[3] إلى برقوق . . منها مثلا :

---

(١) بنسالم حميش ، العلاّمة ، ص : ٢١٨- ٢٢٣ .

(٢) نضع أمام كل نموذج نصي رقم صفحته في الرواية .

(٣) الأبيات المستشهد بها في سياق السّرد قد أوردها «ابن خلدون» في سيرته «رحلة ابن خلدون» ، عارضها بأصولها وعلى حواشيها ، محمد بن تاويت الطنجي ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص : ٢٥٩ ، وقد وردت في سيرته قصيدة الاعتذار إلى السلطان «برقوق» كاملة ، لكن المستشهد به نصيا خضع لتصرف المؤلف .

سيّدي والظنون فيك جميلة
لا تُضعني فلست منك مضيعا
وأياديك بالأماني كفيلة
ذمة الحب ، والأيادي الجميلة»
(ص :١٧٠)

يلاحظ من هذه النماذج أنها متمركزة حول شخصية» «ابن خلدون» ؛ سواء كانت ذاتاً للتلفظ أم ذاتا للملفوظ ، فتكون حيناً «مستهلكة» للشعر وحينا آخر «منتجة» له . ويبقى المحور الدلالي لهذه النماذج الشعرية مقترنا بالتميز النوعي للعلامة «ابن خلدون» الفكري كما يكشفه اطلاعه على المنجز الشعري القديم ، وحفظه لكثير من الأبيات العميقة الدلالة والمغزى ، وإنتاجه نصوص شعرية يفرضها المقام السردي ، وهو ما يؤكد أن «الروائي لا يقول ما يريده بواسطة أسلوبه الفردي الخاص ، ولكن بواسطة مزج كامل لأسلوبه بأساليب الآخرين»[1] .

- لغة النقد الأدبي : تبدو في سياق السرد لغة واصفة ، وهي لغة تعمق الوعي بجمالية التميز التي تحكمت في البناء السردي للمرجعية التاريخية والفردية لرواية «العلاّمة» . ويمكن التمثيل لهذا النموذج الغوي بما يلي : [2]
- «وعلى هامش هذا التفرغ ، كنت بين الفينة والأخرى أنظر في أوراقي بعين المراجعة والتقيح ، وأضيف إلى سطورها خاطرة أو لمعة على سبيل الإضاءة والتوضيح» (ص : ١٤٢) .
- «من آثار مغامرتي في الحانة ليلة الأمس أن تيقظ فيّ هوس الشّعر ، فأمسيت أقضي الساعات الطوال مراجعاً المعلقات وأمّهات الدواوين ، تتقدمها الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني وأشعار المتنبي والمعري . . .» (ص : ١٨٢) .
- «الشعر من دون قريحة وجدانية أو جذوة باطنية عبث ليس إلا . هذا ما تعلمته في كل ما انتحلته من الأبيات طول حياتي . وفي هذه القصيدة /قصيدة الاعتذار إلى برقوق/ التي دخلت في سوقها ، قوي شعوري بالاصطناع والاهتزاز حتى بت أرى أني إنما أرقّع وأنمّق أبياتاً ، وأطلقت عنانها في انتظار تنظيمها وجمع شتاتها» (ص : ١٧٠) .

---

(١) د . حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٣٥ .

(٢) نضع أمام كل نموذج نصي رقم صفحته في الرواية .

تنبثق من داخل هذه العلامات النصية مدلولات متعددة ، وكلها تؤكد أن شخصية «ابن خلدون» هي شخصية الناقد المُطّلع والمتمرس بالفعل النقدي نظرياً وعمليا ، كما يتجلى في :

- أن المفكر والأديب والناقد مطالب بمراجعة إنتاجه المعرفي بالإضافة والتعديل ، وبالميل للبساطة والتوضيح .
- أن التجربة الحياتية (مغامرة الحانة بحثا عن أخ الزوجة السِّكير) تمنح لحظات نوعية للإنتاج الإبداعي ، لكن شريطة تطعيم ذلك الإنتاج بالدراسة والبحث العلمي والمطالعة البَنّاءة .
- أن عدو الإبداع (الشعر مثلا) التصنُّع وعدم الإنتاج على السَّجية وبشكل تلقائي ، مما يجعل الإبداع مُتكلَّفا وثقيلا على النفس وخالياً من الصِّدق الفني .

- خــلاصة:

لقد تحكَم أكثر من قانون في البناء السردي لمرجعية رواية «العلاّمة» ؛ حيث خضع البناء الموضوعاتي لـ«قانون التكرار» ، والعمق الدلالي والتداخل الأجناسي لـ«قانون التشبع» ، بيد أن «قانون التحول» هَمَّ المراوحة السردية بين السارد المتواري حيناً وشخصية «ابن خلدون» حينا آخر ، وخصَّ التعدد الخطابي واللغوي ، مما يدعِّم الرأي القائل بأن «الرواية تكتب في الزمن الراهن (زمن اللااكتمال) باعتبارها شكلا مفتوحا»[1] على معطيات سردية سبق تداولها ، وعناصر وعلامات نصية بنائية جديدة وخاصة . وهو ما يعني أن تخييل «التاريخ الخاص» لشخصية «ابن خلدون» في سياق سردي متعدد الدلالات هو تخييل نابع في الرغبة في «هجاء» واقع خارج نصِّي يُغيب النماذج البشرية الاستثنائية والفذة التي يمكنها تدبير أمور «الناس» نظريا وعمليا بمنطق قيمي وأخلاقي وعقلاني ، وهو ما يؤكد على «أن الروائي لا يكون من شأنه أن يحدد الشكل الذي ينبغي أن يكون عليه العالم ، ولكنه يستطيع أن يحتج على عالم قائم لا يجد فيه الانسجام الذي يُرضي نوازعه الإنسانية»[2] .

---

(1) R. Bourneuf - R.Ouellet, L'univers du Roman, op, p:248.

(٢) د . حميد لحمداني ، في التنظير والممارسة ، مرجع مذكور ، ص : ٣١ .

٢- قوانين بناء المرجعية التاريخية الجماعية:

١- قانون التكرار:

- السارد الديكتاتور:

يتمتع السارد في تجلِّيه النصي لرواية «شجيرة حناء وقمر» لأحمد التوفيق بوظيفتين : الأولى بنائية أساسها تنظيم العالم المسرود بمكوناته وعلاماته وعناصره المرجعية ، والثانية معرفية قوامها معرفة قوية بالشخصيات من زوايا مختلفة . إن السارد المتواري الذي لا يشارك في الأحداث يمتلك معرفة شاملة بشخصيات الرواية ، مما يجعله سارداً سلطويا(١) في علاقته بالشخصيات . ولإبراز هذه «الديكتاتورية» السردية التي تُكرِّس رؤية تقليدية وبناءً سردياً قديما(٢) ، نسوق المقاطع السردية التالية :

- «كان القائد عُلاًّ في تلك الأيام يجر بصعوبة عقابيل سنيه السبعين ، ولكنه ظل محتفظا بمرح يظهر به ساخرا من الدنيا ، شامتا بالمتشنجين من أهلها ممن يظنون أنهم يحسنون الحساب»(٣) .
- «كان /القائد علا/ يزعجه ، على الأخص ، ما كان يرى من أحوال ولده همو الذي صار كهلاً ، ولكنه يظهر ميولا كبيرة إلى التملك والتسلط وحب الظهور وإشباع النزوات حتى في الزواج والطلاق»(٤) .
- «فهمت الزوجة قصده وأن لا أحد يمكن أن يعيد إليه سكينة نفسه ويجعله يستمتع بفرحة نصره غير بنته السالمة»(٥) .
- «اختلى ابن الزارة بهمو في جلستهما المعتادة بالليل وقد خمدت الأنفاس الشاهدة ، وأخذ يقضي له حاجته الأكيدة في دغدغة أحلامه والتخفيف من مخاوفه وتغذية غروره وفتح عينيه على وسائل إحكام القبضة على أعدائه»(٦) .

---

(١) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٤٧ .

(2) M. Raimond, le Roman, op, p: 115.

(٣) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ٥ ، وهذا أول مقطع سردي في الرواية .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٨ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٢٨ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٣١ .

- «لم يظهر على السالمة أثناء طقس العرس شيء من حبها للحناء . . بل ظهر عليها القلق والاستعجال . .» [1] .
- «البغلة في اعتقادهن تقبل السِّحر من حيث تفسخه الناقة . .» [2] .
- «استيقظ همو ووجد زوجته تمشط شعرها أمام المرآة . . . رجع من الحمام وجلس إلى الفطور معها . . كانت تتناول الفطور في صمت ناسك وكأنما هو يراها لأول مرة . وكان ذلك حقيقة هو شعوره العميق»[3] .
- «كان ابن الزارة يفكر في كل هذا وهو يشرب الشاي»[4] .
- «مرَّ عام على زواج كيما والتعلق ما فتئ يشتد ويقوى بينها وبين السالمة ، وكانت هي القابضة على زمام تلك العلاقة»[5] .
- «وفي غده كان أثر التغيير في المزاج بادياً على كيما ، ولكنها تصنعت الانشراح ، وأغضبها من جديد أن السالمة أتت إليها بساحرة . .» [6] .
- «جلس همو يتخيل لو يكمل حلمه بوصول الشركسية التي ستكون زوجته . .»[7] .
- «قاموا وراءها /السالمة/ في روع كبير مخافة أن تعيد إليها تلك الذكرى كآبتها»[8] .

تعلن هذه المقاطع السردية وغيرها عن امتلاك السارد معرفة شاسعة بالشخصيات ، مما يترجم خضوعها لسلطته وقوته المعرفية ، بالرغم من أن بعضها (ابن الزارة مثلا) يتسلَّم الحكي أحيانا (أثناء الحديث عن مميزات شيوخ القبائل ، وعن كيفية بناء السجن ، وعن اختيار القائم بتهيء الشاي للقائد همو) . تأتي المعرفة الشاملة ، إذا ، من السارد لتكرس فنيا «ديكتاتورية» سردية تتعالق دلاليا مع

(١) المرجع نفسه ، ص : ٥٨- ٥٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٦١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٨٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٢٤ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٥٧ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ١٩٦ .

(٧) المرجع نفسه ، ص : ٢٣٣ .

(٨) المرجع نفسه ، ص : ٢٨٣ .

ديكتاتورية القائد «همو» وسلطته القاهرة للمجتمع النَّصي . وتتجلى معالم تلك المعرفة في ما يلي :

- معرفة السارد لتاريخ الشخصيات وعمرها وانتقال الحكم من أحدهما للآخر : القائد علا ، القائد همو ، سنيه السبعين ، كهلاً . .
- معرفة السارد الخصائص النفسية والأحوال الوجدانية للشخصيات : حب الظهور ، إشباع النزوات ، سكينة نفسه ، مخاوفه ، حبها ، القلق ، حقيقة شعوره العميق ، المزاج ، أغضبها ، تصنعت الانشراح ، كآبتها . .
- معرفة السارد أفكار الشخصيات وما يعتمل في ذهنها : ساخراً ، شامتاً ، يظنون ، التملك والتسلط ، فهمت ، اعتقادهن ، يفكر ، يتخيل ، الذكرى . .
- معرفة السارد حركة الشخصيات في جلّ العوالم ، وطبيعة العلاقة التي تجمع بين تلك الشخصيات : يزعجه ما يرى من أحوال همو ، لا أحد يمكن أن . . غير بنته السالمة ، اختلى ابن الزارة بهمو ، يقضي له حاجته ، التعلق يشتد ويقوى ، القابضة على زمام تلك العلاقة . .

علاوة على ذلك ، يحضر السارد في النص الروائي «شجيرة حناء وقمر» في كل الأزمنة والأمكنة ، مما يجعل علاقته بالشخصيات قوية معرفيا ؛ لأنه يقتحم السجن فيرى تفاعلها معه ، ويدخل لقصر السلطان فيرصد تأثير هذا الفضاء على الشخصيات ، ويستدعي شيوخ القبائل وشخصيات يهودية . . ليبرز عوالمها الفكرية والنفسية ومسارها التطوري والتاريخي . كل هذا يؤكد أن التجلّي النَّصي للسارد المنظم للمرجعية النصية لرواية «شجيرة حناء وقمر» خاضع لـ«قانون التكرار» ، وهو ما فسح المجال لبناء سردي يقوم على الخطية التي تنمو فيها الأحداث وفق ثنائية السبب والنتيجة .

٢ - قانون التحول:

- المركز الموضوعاتي (البينة التيماتية):

تؤكد الأدبيات النقدية العربية والغربية أن المرجعية التاريخية ساهمت في بناء الكثير من النصوص الروائية ، فما الداعي ، إذاً ، لإدراج المركز الموضوعاتي الباني للمرجعية التاريخية «شجيرة حناء وقمر» ضمن «قانون التحول»؟

يرى «د .فيصل دراج» أن التاريخ «ينفتح إن تأنسن ، وينغلق ويتوثّن إن

تقدس»[1] . يفصح هذا الرأي عن كون الرواية المبنية وفق مرجعية تاريخية يجب أن تجعل «التاريخ» خطابا سرديا منفتحا في مدلولاته النصية على «الإنسان» لتتحرر المرجعية التاريخية النصية من الطابع «التسجيلي» و «التوثيقي» والدلالات الجاهزة . من هنا فالمرجعية التاريخية البانية للنص الروائي «شجيرة حناء وقمر» تحكمها سرديا «جمالية الانفتاح» ؛ ونقصد بها اشتغال التخيل الروائي على خلفية تاريخية غير محددة أثناء بناء مدلولاتها وتأويلها ، فضلاً عن بناء التاريخ النصي وفق جمالية سردية أساسها الدّمج بين «التاريخ الخاص» و«التاريخ العام» .

وإذا كانت المرجعية البانية لرواية «العلامة» متصلة بجزء هام من «التاريخ الخاص» لشخصية المؤرخ والعالم «ابن خلدون» ، فإن المرجعية المؤسسة لرواية «شجيرة حناء وقمر» متمركزة حول «التاريخ العام» والمشترك لمجموعة من الناس عايشوا الزمن المغربي الماضوي ، وعايشوا نظاما سياسيا جهويا فيه الكثير من العَسف والتسلط ؛ مما يجعله «تاريخا نصيا» متصلا بالبشر ، ومنفتحا على «المأساة»[2] . هكذا يكون «التاريخ العام» ، المبني على سلطة «القائد» وإرادة المحكومين بسلطته ، هو الباني لمرجعية رواية «شجيرة حناء وقمر» . لهذا يتجلى «قانون التحول» في عنصرين هامين : الأول انفتاح العلامات النَّصية على العام والمشترك التاريخي بالرغم من العناية القوية بشخصية القائد «همو» ، ما دامت هذه الشخصية لا أهمية لها إن لم تكن لها علاقة «بالجماعة» من زاوية التدبير الإداري بمختلف امتداداته (الحكم ، الفصل القضائي ، التنظيم ، تمثيل السلطات المركزية . .) . والعنصر الثاني محوره «سردية الإخفاء» ؛ ونقصد بها بناء المرجعية النصية التاريخية للرواية وفق نسق سردي رمزي يخفي أي صلة محددة بوقائع وأحداث تاريخية خارج نصية .

توحي هذه المعطيات بأن «التاريخ العام» المؤسس لمرجعية رواية «شجيرة حناء وقمر» يتوخى رمزيا الاقتراب من عالم الإنسان في أزمنة ممتدة وليس في «تاريخ محدد» ، قصد كشف مدلولات متعددة للإنسان أثناء ربطه بمناخ تاريخي . وهذا يعني

---

(١) د . فيصل دراج ، الرواية وتأويل التاريخ ، مرجع مذكور ، ص : ٨١ .

(٢) نستثمر هنا المفاهيم التي يوردها الأستاذ «عبد الله العروي» أثناء دراسته لمفهوم التاريخ ، فيشير إلى «أن التاريخ بشري في حفظه وذكره» (ص :٣٥) ، و «أن المأساة لا تحل إلا ضمن التاريخ» (ص :٥٢) . انظر : د .عبد الله العروي ، مفهوم التاريخ ، مرجع مذكور ، ص : ٣٥ و ص :٥٢ .

أن البنية الموضوعاتية المحورية في رواية «شجيرة حناء وقمر» مبنية وفق «قانون التحول»[١] . وإذا كان «القناع بمثابة قناة يمكن بواسطتها تجاوز المحظور»[٢] فإن «قانون التحول» يجعل «التاريخ النصي» قناعاً رمزيا لكشف التدبير السلطوي المثقل بالخلل في أكثر من زمن ، وبالتالي الرفض الضمني لكل حتمية سياسية مؤسسة على الاضطهاد والفردانية والتنظيم المؤسساتي (مؤسسة القيادة هنا) المحكوم بنوازع وأهواء المسؤول وليس بضوابط وشروط عقلانية وقانونية . لهذا يصير المكون الموضوعاتي المركزي لرواية «شجيرة حناء وقمر» دالا على «الحس المشترك» المنفصل عن حدود تاريخية ، مادام «الحس المشترك هو الحس بما هو حق وحس بالصالح الذي يحتويه الناس كلهم»[٣] ، مهما كانت وظائفهم وهوياتهم ونوعهم .

يتجلى بوضوح أن المرجعية التاريخية البانية لرواية «شجيرة حناء وقمر» تحتفي بالتاريخ المتخيل المنفتح على دلالات إنسانية تخص الكائن البشري ، ودلالات تاريخية تهمُّ الزمن الراهن . بيد أن الكثير من العلامات النصية والمكونات المرجعية البانية للسرد الروائي بدت مستمدة بشكل مضمر وغير مصرَّح به من كتاب «المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر (إينولتان ١٨٥٠- ١٩١٢)»[٤] لأحمد التوفيق ؛ وكأن «أحمد التوفيق» الروائي حاول «تطويع» المادة التاريخية التي اشتغال عليها «أحمد التوفيق» المؤرخ ، فما هي المعطيات النصية التي تؤكد هذا الطرح؟

- الشخصية الروائية:

تستمد العلامات النصية البانية للمرجعية التاريخية لنص «شجيرة حناء وقمر» عالمها التخييلي من كتاب «أحمد التوفيق» المشار إليه سابقاً ، بيد أن ذلك يتم وفق

---

(١) إن هذا القانون كان متحكما في البناء السردي لمرجعية رواية «جارات أبي موسى» لأحمد التوفيق ؛ حيث اعتمد على «التاريخ العام» المتخيَّل المنفصل عن الإشارات التاريخية المباشرة التي يمكنها أن تقيّد الدلالات النَّصية .

(٢) ف . إيزر ، الخيالي والتخييلي ، مرجع مذكور ، ص : ٨٩ .

(٣) غادامير ، الحقيقة والمنهج ، مرجع مذكور ، ص : ٧٣ .

(٤) أحمد التوفيق ، المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر (أينولتان) ١٨٥٠- ١٩١٢ ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، أطروحات ورسائل ١ ، ط٢ ، ١٩٨٣ .

«قانون التحوّل» الذي يتجاوز «الأخذ المباشر» إلى التحويل الفني والجمالي «للمادة التاريخية» ، لأن «الرواية هي الفن النسبي الأكثر قدرة على التحول والتطور والاختلاف»[١] . ومن أهم العناصر النصية التي خضعت لـ«قانون التحول» نجد الشخصية الروائية ، فأين تتجلى معالم الجِدَّة في بناء الشخصية في النص الروائي «شجيرة حناء وقمر»؟

يذهب «بول ريكور» إلى أن «هوية القصة المحكية /في الرواية/ هي التي تصنع هوية الشخصية»[٢] ، وهو ما يؤكده «برنار فاليط» بصيغة أخرى قائلاً : «إن الشخصية الروائية تدرك حسب خاصيتها النصية (*sa spécificité textuelle*)»[٣] ، وهو ما نفهمه بصيغة أخرى أكثر دقة في كلام «د . حميد لحمداني» حيث يقول : «إن هويتها /الشخصية الحكائية/ موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم «علم» يتكرر ظهـــوره في الحكي»[٤] . كل هذا يدفع للقـــول إن هوية الشخصيات الروائية في نص «شجيرة حناء وقمر» تتحدد بوصفها شخصيات لا تاريخية لكن في سياق تاريخي رمزي ، فاكتست بذلك أفعالها وصفاتها وخصائصها طابعاً تاريخيا نصيا مميزا . ويمكن إبراز هوية الشخصيات التاريخية النصية في جدول توضيحي ، ثم بعده إبراز مظاهر التقابل والتقارب بين هذه الشخصيات والشخصيات الخارج نصية كما توحي بذلك المادة التاريخية المدرجة في مؤلف «أحمد التوفيق» «المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر» :

---

(١) د . عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٧٦ .

(٢) بول ريكور ، الذات عينها كآخر ، مرجع مذكور ، ص : ٣٠٦ .

(3) Bernard Valette, Esthétique du Roman moderne, éd. Nathan (2émééd), p: 112.

(٤) د . حميد لحمداني ، بنية النص الروائي ، مرجع مذكور ، ص : ٥١ .

الشخصيـــــة	هويتها النَّصيـــــة
السلطان	«القائد الأعلى» مقره فاس ، شريف الأصل (ص١١٥) ، عادل ومنصف (ص١١٨) ، رفيق برعيته وكريم (ص١١٨) .
القائد علا	قائد قبائل الجبال الوسطى ، شهم ومنصف ، متواضع ، منعزل اجتماعيا ، ملم بالقراءة ، حافظ كتاب الله (ص٥) ، «خامل» سياسيا . .
القائد همو	خليفة أبيه القائد علاً في القيادة ، قائد قبائل الجبال الوسطى ، ضخم وسمين ، متسلط ، محب الظهور ، منساق وراء غرائزه ، ضعيف الشخصية ، متردد في أخذ القرارات السياسية ، ضعيف الثقافة والعلم ، مهووس بالغزو والحرب ، مهمل لأسرته ، كثير الزواج والطلاق ، مبذر ، ساذج ، يخاف كثيرا من هو أعلى منه سلطة ، وضيع النَّسب (ص١١٨) .
ابن الزارة	مهنته الأولى نخاس ، مساعد (اليد اليمنى ،ص١١) القائد علاً ، حاجب القائد همو ومستشاره ، خارق الذكاء ، داهية سياسي ، متمرس بالحياة عناءها ، متحكم بقوة في القائد همو ، فضولي ، يحمل «أفكارا شيطانية» (ص١٣١) ، مكروه من لدن القبائل (ص١٩٢) .
باروخ	يهودي الديانة ، يقيم بالملاح (حي اليهود) ، جليس وناصح وصاحب سر وحاجات القائد «علا» (ص٩) ، صاحب القائد «همو» و«مستشاره الاقتصادي» (ص١١) ، وفيٌّ (حينا) ومخادع ومحتال (حينا آخر) .
شيوخ القبائل	التمرد - الإذعان - التسلط . .
سكان قبائل الجبال الوسطى	البساطة ، الخضوع ، التمرد (أحيانا) ، والثورة على الاستبـــداد (قتل همو مثلا ، ص ,٢٧٤ .) ، يحملون حقدا دفينا لسلطة الاستبداد . .

يفضي التأمل في المواصفات النوعية لهوية الشخصيات الواردة في الجدول أعلاه إلى استنتاج مفاده أنها شخصيات متخيلة بمواصفات تاريخية نصية ، لذلك فهي شخصيات منفصلة عن أي «حقيقة تاريخية رسمية» وإن استعارت مرجعيتها من التاريخ ، لأن الروائي «لا يعتبر مؤرخا ، بالمعنى المتعارف عليه ، أو بديلاً عن المؤرخ ، وإنما يعتبر قارئا ، من نمط خاص ، لمرحلة تاريخية ، أو لمادة تاريخية ، لكن بمنظور خاص وجديد»[1] . إن هذه «القراءة» للمادة التاريخية بتصور جديد هي التي تبناها «أحمد التوفيق» في بناء شخصيات رواية «شجيرة حناء وقمر» ، فصارت شخصيات مبنية وفق «قانون التحول» . من هنا فبناء الشخصيات البانية لمرجعية النص الروائي يستمد بعض ملامحه من الشخصيات الخارج نصية الواردة في المؤلف التاريخي «المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر» بمنظور جمالي ودلالي قائم على «التحويل» والمفارقة وليس على «التكرار» والمطابقة ؛ لأن «الرواية هي تأمل في الوجود تتم رؤيته عبر شخصيات خيالية»[2] .

حين يتحدث الأستاذ «أحمد التوفيق» عن المجتمع المغربي خلال الفترة التاريخية الممتدة من ١٨٥٠ إلى ١٩١٢ ، مركزا على بعض قبائل الأطلس الكبير (إينولتان) ، فإنه يلتفت لخصائص هذا المجتمع المتعددة ؛ تنظيمه الاجتماعي والقبَلي ، وحياته الاقتصادية والديموغرافية ، وتنظيمه السياسي المركزي والجهوي . .إلخ . بيد أن ما يهمنا هنا هو الوقوف عند القائمين على تدبير سلطة «المخزن» المركزية ، لأنه إذا كانت المرجعية النصية لرواية «شجيرة حناء وقمر» تنبني على التفاعلات التي تفرزها «مؤسسة القيادة» ، فإننا نتساءل عن الشخصيات الخارج نصية التي تبدو حاملة لبعض معالم القائد «علاً» وابنه القائد «همو»؟

يقول «أحمد التوفيق» متحدثا عن «القائد علي أوحدو» (١٨٤٨– ١٨٧٥) : «عندما استقر الطالب علي أوحدو في دمنات ، قائدا على ولتانة وفطوكة وغجدامة ،

---

(١) عبد الرحمن منيف ، رحلة ضوء ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠١ ، ص : ٦٦ .

(٢) ميلان كونديرا ، فن الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٦١ .

أظهرت أرستقراطية تلك القبائل استخفافا به واحتقارا له . . .» [(١)] ، «كان زهد علي أوحدو وبساطته ، في البداية ، مما تضرب به الأمثال» [(٢)] ، « . .القائد علي أوحدو لعب الدور الذي كان أمله المخزن من توليته بدمانت» [(٣)] ، « . .توفي القائد علي أوحدو ، وكان في مدة تقارب الثلاثين سنة حكم فيها إينولتان . .» [(٤)] . تفضي هوية القائد «علي أوحدو الدمناتي» كما تفصح عنها المقاطع السابقة عن تقارب هذه الهوية مع الهوية النصية لشخصية للقائد «علاً» ، بيد أن عملية بناء الشخصية الروائية تم بناء على تحريف الاسم وتغييب أية علامة نصية مباشرة على «القائد علي أوحدو» خارج النص . هذا يعني أن الشخصية النصية «القائد علاً» صارت ممتلكة هوية نصية مستقلة ، وبالتالي صارت علامة نصية بملامح خاصة بالرغم من إمكانية وجود بعض عناصر وعلامات التقارب مع الشخصية الخارج نصية «القائد علي أوحدو» ، لأن «الشخصية الروائية بقدرما هي من خلق الكاتب ، حتى لو كان لها جذر واقعي في إحدى المراحل ، فإنها ما أن تبدأ أولى خطواتها في الرواية حتى تصبح لها حياة مستقلة» [(٥)] .

أما ما يقوله السارد عن شخصية القائد «همو» ، بوصفه علامة نصية هامة في بناء مرجعية الرواية ، فيبدو متقاطعاً مع كثير من الخصائص المميزة للقائد «الجيلالي بن علي أوحدو الدمناتي» (١٨٧٥- ١٩٠٤) كما يعرضها «أحمد التوفيق» في كتابه الآنف الذكر ؛ حيث يقول ، مثلا ، عن هذا القائد : «فلما توفي علي أوحدو ، ذهب الجيلالي إلى فاس يطلب ولاية أبيه ، وسار معه أعيان ولتانة . . فوقفوا معه حتى ولي

---

(١) أحمد التوفيق ، المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر ، مرجع مذكور ، ص : ١٤٥ . ورد في النص الروائي ما يلي : «شرع /القائد علا/ في بناء دار متواضعة» (ص :٧) .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٤٦ ، وورد في النص الروائي ما يلي : « أحس علاً أن أمور عيش الناس قد طرأ عليها تغيير» (ص٧) .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٤٨ . وورد في النص الروائي ما يلي : «لم يكن /القائد علا/ لدى الحجاب وكبار الدولة معدوداً من القواد المعتبرين» (ص :٧) .

(٤) أحمد التوفيق ، المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر ، ص : ١٤٩ . وما ورد في النص الروائي هو : «هكذا أمضى علاً ثلاثين سنة يمثل السلطان» (ص : ٧) .

(٥) عبد الرحمن منيف ، رحلة ضوء ، مرجع مذكور ، ص : ٣٩ .

مكان أبيه»(١) ، «أمسك الجيلالي أمر اينولتان بيد من حديد . . وقد وسّع سجن القصبة وأحكم تحصينه»(٢) ، «وذُكر أن الدمناتي قد زاد سروره عن الحد لكون المحلة الشريفة مرت بأرضه دون أن تتوقف . . غير أن السلطان مولاي الحسن بعد أن خرج من عمالة الدمناتي متوجها إلى مراكش ، قد دخل في عمالة المدني الكلاوي ، ومر مروره الشهير من تلوات حيث أدركه الثلج ، وحيث أظهر المدني الكلاوي ، من القيام بلوازم الإعانة . . ما أثر في السلطان نفسه . وفيها عيّن المدني خليفة له بتافيلالت ، وأعطاه مدفعاً من نوع «كروب» كان أعظم سلاح بيد قائد خارج عسكر السلطان»(٣) ، «لم ينتج هذا الانتقام من طرف الجيلالي سوى عداوة في قلوب الإيالة . . وكان قد عذب رجلا وسجنه . . واسمه ناصر بن حمادي نايت الفقيه ، واتفق هذا الرجل مع بعض الناقمين . . على الجيلالي ، ولما كان الجيلالي في سجدة بصلاة الجمعة بمسجد القصبة المجاور لداره ، طعنه الشخص المذكور طعنة مات منها (. . .) وقد قُتل مدبِّر اغتياله حيناً ، وما لبث أقرباء القتيل وأصدقاؤه أن هجموا قصبة

---

(١) أحمد التوفيق ، المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر ، مرجع مذكور ، ص : ١٥٠ . أما ما ورد في النص الروائي فهو : «وصل خبر موت القائد علا إلى ولده همو . . عاد همو بقروض ووعود . . وكان يستعد ليل نهار لرحلة فاس . . وتمكّن بعد جهد جهيد من تكوين وفد الأعيان الأربعين الذين سيتوجهون معه لطلب توليته من السلطان . . ولم تطل مدة انتظار همو حتى أخذ ظهير تعيينه على قبائل إيالة الجبال الوسطى وما يليها» (ص : ١١- ١٢) .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٥٠ . أما ما ورد في النص الروائي فهو : « . . .لنشرع في بناء السجن بجوار القصبة» (ص :١٣) . «في سنواتك الأولى حيث يتوقع فيها أن تكسر عظاماً معوجة لإعادة جبرها على وجه قويم» (ص : ٣٦) .

(٣) أحمد التوفيق ، المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر ، مرجع مذكور ، ص : ١٥٦ . وما ورد في النص الروائي هو : «وودّع الناس السلطان في جو حماسي مثل الذي استقبلوه فيه ، وسار القائد همو في الركب حتى وصل السلطان . . حدود أرض إيالة مجاوره في السهل ، القائد ولد الشهباء ، صهره ووالد زوجته السالمة ، فسلّم القائد همو ، وعاد أدراجه (. . .) ولما وصل /ابن الزارة/ وجد القائد ولد الشهباء في حفلات يتوالى فيها الليل والنهار ، لأن السلطان جدد له الظهير وأهدى إليه مدفعا من صنع الألمان» (ص : ١١٩- ١٢٠- ١٢٣) .

القائد التي انتهبت انتهابا كاملاً»[1] .

تثبت هذه المعطيات خضوع بناء الشخصيات الروائية لـ«قانون التحول» ؛ لأنها انفصلت عما يمكن اعتباره «جذرها الأصلي» ، فصارت شخصيات متخيلة بصفات تاريخية نصية دالة ومنفتحة على السلطة المتسلطة والتدبير السيء «للقيادة» . لذلك لم تستمر سلطة القائد وتهاوت أمام «بطولة» الشخصيات الهامشية ، مما يعبّر عن كون «القائد» النصي لا يمثل البطولة المطلقة لأنه صار «شخصية» مبنية بمواصفات جديدة استدعاها «التصنيع الروائي» الذي جعل الشخصيات الحاكمة مفتقدة لأي بطولة خارقة ، وبالمقابل صارت «السلطة» هي الشخصية المضمرة التي استأثرت بالبطولة من زاويتين : الأولى تمارسها الشخصية الحاكمة (علا ، همو ، ابن الزارة ، الشيوخ . .) بتعالٍ وعنف وجسارة . . . ، والثانية ترفضها الشخصيات المحكومة وتعبِّر عن ذلك صراحة (فاظما تاعجانت) أو بشكل مضمر يدل على الحقد الدفين تجاه كل متسلط . وبذلك تكون شخصيات النص الروائي «شجيرة حناء وقمر» لا تعيد التاريخ ، وإنما صارت علامات نصية تبني مرجعية مفتوحة على مناخ تاريخي يتأمل مصير الإنسان ، لأن الرواية «لا تفحص الواقع بل الوجود ، والوجود ليس ما جرى ، بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية ، كل ما يمكن للإنسان أن يصيره ، كل ما هو قادر عليه»[2] .

ويمكن القول إن «الإنسان» كان محوراً دلاليا موجها لبناء شخصيات الرواية ، باعتبارها علامات نصية مؤسسة للمرجعية التاريخية النصية ، فصار «الإنسان» المضطهِد والمضطهَد هو الشخصية البطلة ، شخصية تتحرك في «فضاء جغرافي»[3]

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٦٠- ١٦١ . وما ورد في النص الروائي هو : «عندما انتهت الخطبة وأقيمت الصلاة ، تحرك الابن الأصغر للشيخ احماد /نايت ابراي/ حتى يصلي وراء القائد همو . وفي وقت السجود أخرج هذا الابن خنجرا من تحت جلبابه وارتمى على القائد همو وطعنه في ظهره طعنات قاتلة (. . .) ولم يهتم الناس /بهوية القاتل/ وإنما أهمهم الحدث : اغتيال القائد ومصرعه والتهافت لنهب خزائنه . . واهتموا بنهب داره» (ص : ٢٧٤- ٢٧٣) .

(٢) ميلان كونديرا ، فن الرواية ، مرجع مذكور ، ص : ٣٣ .

(٣) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٦٢ . وفي هذه الصفحة ثمة تمييز بين أربعة أشكال يتخذها مفهوم الفضاء : الفضاء الجغرافي ، فضاء النص ، الفضاء الدلالي ، الفضاء كمنظور .

مفتوح ودال ؛ حيث يصير المغرب ، في زمن تاريخي كانت سلطته المركزية مقترنة بمدينة فاس ، هو الفضاء الجغرافي العام الذي تتحرك فيه شخصيات «شجيرة حناء وقمر» ، وتغدو «قبائل /إيالة/ الجبال الوسطى وما يليها»[1] هي الفضاء الجغرافي الخاص والمحوري للأحداث . إن الشخصيات وهي تتحرك ضمن فضاء جغرافي نصي يوهم باحتمالية تحققه ، فإنها تتحرك وهي تفكر في وضعها ضمن حرب المواقع التي تشنها سلطة القيادة على القبائل ، وذلك بغية امتلاك «المكان» باعتبار ذلك مدخلاً «للسيطرة» على الإنسان النصي . إن انفتاح المكان الروائي يغدو دالا على الصراع بين الذوات النصية والنسق السلطوي القائم على رغبة كل «ذات» نصية في إحكام سلطتها على الآخر ، ولو كان ذلك رمزيا عبر «امتلاك» مكانها : «هاج الناس وماجوا ولم يهتموا بدفن القتيل /القائد همو/ ولكنهم اهتموا بنهب داره حتى تركوها قبل أن يرخي الظلام سدوله في ذلك اليوم خاوية عارية حتى من أخشاب سقفها»[2] .

- خلاصة:

إذا كان «قانون التكرار» قد تحكّم في بناء سارد الأحداث البانية لمرجعية رواية «شجيرة حناء وقمر» ، فإن «قانون التحول» تحكّم في بناء علامات وعناصر نصية أخرى . وهذا جعل الأحداث تنفتح على عالم تخييلي يبنيه سارد متداول في المنجز الروائي المغربي والعربي بكثرة ، بيد أنه عالَم منفتح على دلالات مؤطرة بخلفية جمالية ، فتصير العوالم التاريخية متسمة رمزيا بالجدة ومنفصلة عن نزعة «التوثيق» ، لأنها عوالم مبنية على خلفية جمالية مادامت «الوظيفة الجمالية للغة هي التخييل»[3] .

(١) أحمد التوفيق ، شجيرة حناء وقمر ، ص : ٥- ١٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٧٥ .

(3) G.GENETTE, Fiction et diction, op, p: 24.

ثالثا: قوانين بناء المرجعية السّجنية:

١ - قوانين بناء المرجعية السجنية الذكورية:

١ - قانون التكرار:

- المركز الموضوعاتي (البنية التيماتية)

يلح «ميخائيل باختين» في كتابه «الملحمة والرواية» على فكرة مفادها أن الرواية هي «النوع الأدبي الذي لا يزال في طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد»[١]، يمكن فهم جمالية «لا اكتمال الرواية» و «ديمومة تكوّنها» من زاوية التصاقها بالحياة والوجود البشري المنفتحين على «الجديد» باستمرار، ومن زاوية «الصنعة» التي يمارسها الكثير من الروائيين على بنائها الفكري والفني، وهو ما جعل «معرفة الرواية غير منتهية، ومرونة شكلها تقود بسهولة لاحتواء شساعة الواقع»[٢].

إن هذا لم يمنع من إنتاج نصوص روائية مراكزها الدلالية تقترن بمرجعيات سبق تداولها في المنجز الروائي المحلي أو الذاتي. وهذا ما نلمسه في المركز الموضوعاتي الباني لمرجعية رواية «الساحة الشرفية» لبعد القادر الشاوي، بوصفها مرجعية متمركزة حول الإكراهات التي تفرزها تجربة الاعتقال السياسي وظروف السجن والإشكالات المترتبة عن مغادرة السجن ومعاناة التأقلم والاندماج في المجتمع. ويمكن القول إن بناء المرجعية السجنية الذكورية في النص الروائي «الساحة الشرفية» خضع لـ«قانون التكرار»؛ سواء أنظرنا إلى هذه المرجعية من زاوية الإنتاج الغيري كما تجلى في الرواية المغربية والعربية[٣]، أم نظرنا إلى المرجعية النصية للرواية من زاوية الإنتاج

---

(١) ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، مرجع مذكور، ص: ١٩. وثمة إلحاح على تلك الفكرة في أكثر من موضع داخل الكتاب.

(2) *Nathalie Piégay-Gros, Le Roman, op, p:25.*

(٣) انظر الدراسة النقدية الهامة التي خص بها «د. سمير روحي الفيصل» روايات «السجن السياسي»، وإن لم يلتفت إلى أي نص روائي مغربي: د. سمير روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، مرجع مذكور.

الذاتي للمبدع «عبد القادر الشاوي» نفسه[1] .

وبالرغم من اقتران المركز الموضوعاتي لرواية «الساحة الشرفية» بتجربة الاعتقال والسجن السياسي على مستوى الذكرى والماضي ، فإنها تجربة تظل العلامات النصية الدالة عليها منفتحة رمزيا على سوء تدبير السلطة من خلال نزوع القائمين عليها إلى «ردع» خصومهم السياسيين ، وذلك عبر الزَّج بهم في السجون والمعتقلات السرية . هذا يدفع بكل مثقف وسياسي معارض للنسق السياسي المتسلط للدولة إلى الانكسار والخذلان والانهيار ، بعد الصمود في الزنازين ، حينما يعجز عن الاندماج بيُسر في المجتمع بعد مغادرته السجن ، فيصير «كائنا نصيا» معطوباً في ماضيه وتائها ومغتربا في حاضره وقلقاً على مستقبله ، فتغدو الذكريات المأساوية خياره والفرار من الأمكنة ملاذه . وبالرغم من الطابع «التكراري» للمحور العام للمرجعية البانية لرواية «الساحة الشرفية»[2] ، فإنها مرجعية تجسد مدلولات علاماتها النصية رمزيا عمق الهزيمة النفسية للشخصيات المثقفة التي قضت زمنا غير قليل في المعتقلات والسجون ، ثم وجدت نفسها خارجا مجردة من إرثها النضالي غير أزمتها المتتالية والمتعددة : «إن الحطام والتكسرات أضحت شواهد للانهيار الداخلي المتلاحق»[3] .

٢- قانون التحول:

- خلخلة البناء السردي:

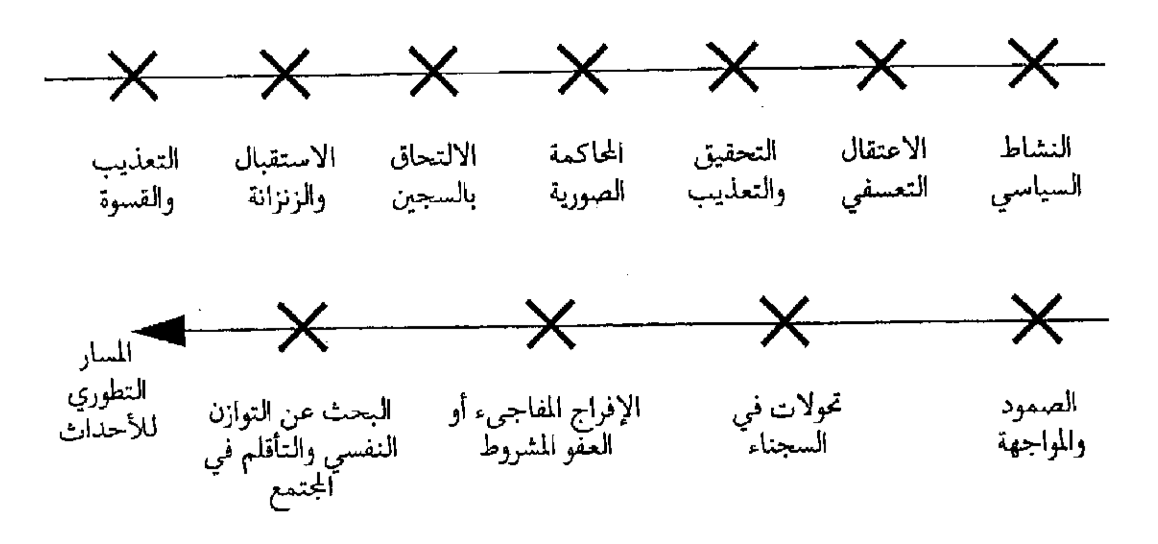
ينهض البناء الأصلي المفترض لأحداث النص الروائي المبني على مرجعية سجنية على إستراتيجية تنظيمية يمكن تحديد عناصرها في الرَّسم البياني التالي :

---

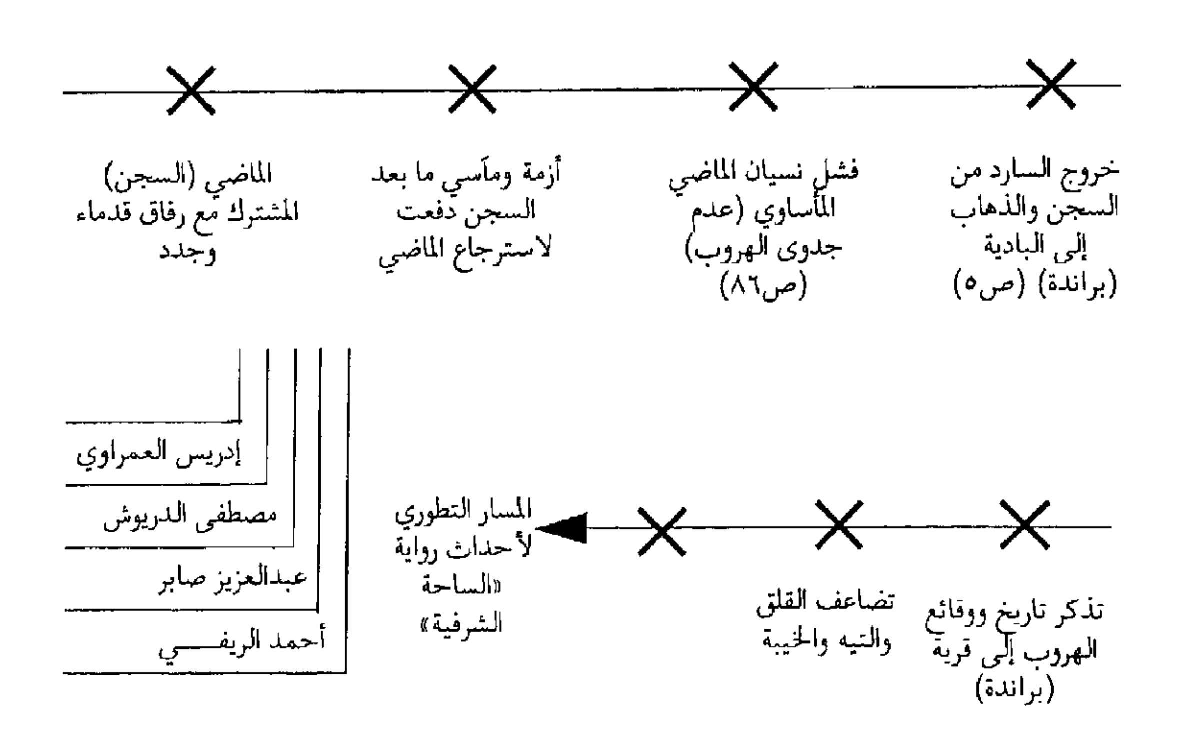
(١) إن الروائي «عبد القادر الشاوي» سبق له أن أسس رواية «كان وأخواتها» على مرجعية سجنية انبنت على تجربة الاعتقال والسجن السياسي .

(٢) إن بناء مرجعية رواية «الساحة الشرفية» على تجربة شخصيات مثقفة عانت من الاعتقال والسجن السياسي ، فخرجت من السجن وبدأت تستحضر مآسيه من جهة ، وتبحث لامرجع نفسها عن ملاذ يخلصها من مآسيها الماضية من جهة ثانية ، يمكن أن يجعل هذه الرواية قريبة في كثير من علاماتها النصية من رواية «الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي . انظر : د . سمير روحي الفيصل ، السجن السياسي في الرواية العربية ، مرجع مذكور ، ص : ٩٠- ٩٣ .

(٣) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص : ٢٣٣ .



يجسد هذا الرسم البياني المسار التطوري للأحداث كما يفترض حدوثها في الأصل ،بيد أن المتأمل في البناء السردي للأحداث البانية للمرجعية السجنية في رواية «الساحة الشرفية» سيجد خلخلة واضحة للبناء السردي لأحداث النص الروائي ؛ مما يجعل البناء السردي للمرجعية النصية خاضعاً لاستراتيجية متقطعة أساسها التقديم والتأخير من جهة ، والتفريع والتشذير من جهة ثانية ، وهو ما يُعبِّر عنه الرسم التمثيلي التالي :



يسعفنا قول «د .حميد لحمداني» بأن «الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنها جرت في الواقع) ، فهو يعمد إلى التقديم والتأخير ، والتلاعب بالمشاهد»[1] ، في القول إن الرسم البياني السابق ينطوي على خلخلة البناء السردي للأحداث ؛ حيث عمد السارد بداية إلى استحضار «لحظة الخروج» من السجن مباشرة التي أعقبها السفر و«الهروب إلى براندة»[2] ، متوقفا عند أحداث مختلفة أفرزت معاينة السارد «سعد الأبرامي» لمختلف التحولات المأساوية التي عرفتها قرية براندة ، باعتبارها أحداثاً ساهم في بلورتها «الزمان» والإنسان في مجتمع براندة المتصارعة جميع فرقائه أكثر من توافقها وتآلفها . وبعد ذلك التوقف التفصيلي عند أحداث وأقوال واصفة «تحول براندة» يعود السارد إلى الماضي مسترجعا أحداث السجن المليء بالمآسي والأحزان ، لكنه سجن وحّد بين عدة سجناء سيكون الإفراج عنهم مدخلاً لابتعادهم عن بعضهم . هذا ما دفع السارد إلى استرجاع الأحداث المبكية والمفرحة في السجن ، فيراوح السارد في السرد الموافقة بين أحداث تقع في زمن التحرر من السجن بوصفه زمناً حاضراً ، وأحداث وقعت في زمن السجن والاعتقال بصفته زمناً ماضياً .

- الزمن الروائي:

لقد هيمنت المفارقة الزمنية[3] الاسترجاع على بناء أحداث المرجعية المعروضة في رواية «الساحة الشرفية» ، وتُعدُّ هذه الهيمنة إشارة رمزية إلى التيه والمعاناة التي يعيشها السارد سعد الأبرامي وباقي رفاقه بعد مغادرة السجن ، فصار الزمن الحاضر يحاصر الشخصيات ويبعدها عن الهناء والاستقرار ؛ حيث يظهر أنها شخصيات ممزقة بين زمن الحاضر المليء بالألم والقهر النفسي والتيه : «أحس منذ الأيام الأولى لخروجنا أن كل شيء صار له طعم المرارة . لا عمل ، لا أصدقاء ، لا شؤون يمكن أن

---

(١) د . حميد لحداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٢١ .

(٢) عبد القادر الشاوي ، الساحة الشرفية ، ص :٩١ ، ووردت إشارة دالة على فعل الهروب بعد مغادرة السجن ، ص : ٢٣٥ .

(٣) انظر المقاربة النظرية للمفارقات والتقنيات الزمنية ، د .حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ،ص :٧٣- ٧٨ .

تعالج بالوقت الفائض، لا سياسة ...»[1]، وزمن الماضي المستعصي على النسيان، فتحول إلى زمن مؤثر في الحاضر والمستقبل. هكذا صارت شخصية السارد تعيش تراجيدية زمنية يحكمها فعلان متقاطبان: التذكر والنسيان؛ تذكّر أحداث السجن المأساوية ومحاولة نسيانها. بيد أن حركة الشخصيات وأفعالها تُفعِّل التذكر وترهن مصائر الشخصيات بالماضي الذي لا يُمحى ولا يُنسى، وهو ما يتجلى بقوة في علامات نصية دالة على أن «الإنسان منفصل عن الماضي (الماضي القديم كما الماضي القريب جداً منذ بضع ثوان) بقوتين تباشران العمل وتتعاضدان: قوة النسيان (التي تمحو) وقوة الذاكرة (التي تُحوِّر)»[2]:

- «يا سعد خُضْ في الهناءة ما شاءت لك الحياة وانْسَ أنك الخارج الأوحد من استراحة الأموات، انْسَ إلى أن تبترد حمَيَّاك يا سعْدُ»[3].
- «حين تهمي عليّ براندة بالذكريات الناكرة..»[4].
- «أستعيدني

أستعيدني في الصورة الملونة المتقادمة، تلك التي تراقب الساحة بين مفترق يحاذي شجرة النارنج وينفتح على دورة الألم..»[5].
- «لعلها الخامسة صباحاً يوم أحد، على ما أذكر..»[6].
- «ما زلت أذكر كيف حكى لي إدريس العمراوي، بعد ذلك بسنوات»[7].
- «ولا يمكن أن أنسى أن فتيحة جاءت في الموعد المقدر يوم الأربعاء»[8].
- «دارت الأيام فاستأنست بحرمانها وغصت في أوهامها مستنجدا بالنسيان الذي لم يكن يألف حيرتي»[9].

---

(١) عبد القادر الشاوي، الساحة الشرفية، ص: ٢٤٣.

(٢) ميلان كونديرا، الستارة، مرجع مذكور، ص: ١٢٨.

(٣) عبد القادر الشاوي، الساحة الشرفية، ص: ٨٧.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٩٠

(٥) المرجع نفسه، ص: ٨٩

(٦) المرجع نفسه، ص: ٩٠

(٧) المرجع نفسه، ص: ١٠٢

(٨) المرجع نفسه، ص: ١٤٦.

(٩) المرجع نفسه، ص: ١٤٧.

- «مصطفى الدريوش في طنجة ، فيكون قد عاد إلى النسيان المعهود»[1] .
- «الصورة الآن هي الذكرى بالفعل . . .» [2] .

يظهر أن شخصيات النص الروائي تتحرك في زمن ثقيل عليها نفسيا ؛ لذلك فهي تعيش معاناة حقيقية داخل الزمن سواء عَبْر التذكر أم عَبْر النسيان . لهذا يهيمن على النص الزمن النفسي الدال على القلق واللوعة والتيه ، فصار الزمن الروائي مقابلا رمزياً لمشاعر الكآبة والحزن التي أضحت مقترنة بكل الشخصيات التي عاشت تجربة السجن المرة ، وحينما خرجت لم تفلح في خلق علاقة أُلفة مع محيطها الخارجي . من هنا يكون بناء الزمن النصي في الرواية خاضعا لـ«قانون التحول» ؛ سواء من زاوية خلخلة البناء الزمني الخطي التقليدي ، أم من زاوية تركيز السرد على المشاعر الداخلية للشخصيات في زمنين مختلفين : الماضي والحاضر . إن كل زمن أفضى إلى اغتراب الشخصيات عن فضائها وشعورها بالخذلان والضياع والانهزام الداخلي الذي ساهم التذكر ورغبة النسيان في تعميقه ؛ وهو ما تبرزه المدلولات الرمزية المنبثقة من قول السارد في نهاية النص الروائي : «الحقيقة المُرّة التي تطالعني أنا الذي أريد الهروب هكذا كأنني ممسوس بهوى الاغتراب . لماذا لا أعود إلى الوهم الذي علمني الكبرياء . . على الأقل لأحتمي بشيء ، ولو قليل ، من الضياع؟»[3] .
يظهر أن «زمن الحاضر» مليء بالمرارة (الحقيقة المُرّة) عبر الحركة في الفضاء (الانتقال والسفر) أو بواسطة نسيان ما عَلَق بالذاكرة من مآسي السجن ، أو عبر تَذَكّر «الماضي المُشرق» (الوهم) الذي كانت فيه الذات الساردة تحقق ذاتها عبر ممارسة فكرية تعارض النظام السياسي القائم ، باعتبار التذكر فعلاً هاما لتجاوز مشاعر «الاغتراب» و«الضياع» .

- الانغلاق المكاني:

يقول «د . حميد لحمداني» متحدثا عن علاقة المكان الروائي بالمعنى : «يمكن

---

(1) المرجع نفسه ، ص : ١٥٦ .
(2) المرجع نفسه ، ص : ٢٠٩ .
(3) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٤ .

للروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»[1] .
تضيء هذه الفكرة الهامة العلاقة بين «السجن» والسجناء (الأبطال) في رواية «الساحة الشرفية» ؛ حيث تصير لحظة الاعتقال وزمن السجن مؤثرا وفاعلا في مواقف الشخصيات المسجونة وأفكارها ومشاعرها ، وهو تأثير وفعل يتخذ منحى سلبياً ، فيجعل الشخصيات تشعر بضيق السجن واستمرارية هذا الضيق والانغلاق خارج السجن .

هكذا يغدو انغلاق المكان في بعده الرمزي وتجليه الجمالي حالة ذهنية ونفسية ؛ لأن الشخصيات الموجودة في المكان المغلق بالفعل (السجن) تتخذ الحوار والتواصل والنقاش الفكري والإنتاج المعرفي والفني . . أدوات لتجاوز إكراهات السجن وثقل سلطته (معاناة ، تعذيب ، قيود . . .) . بيد أن هذه الشخصيات حينما تتحرر من سجنها تجد نفسها في مكان مغلق بالقوة (خارج السجن) ، لكونه مكانا يكرّس قلقها وتيهها ويهدد اندماجها باستمرار ، فتغدو شخصيات مُقيدة نفسيا وفكريا تحتمي بالنسيان أو تعيش في مكانها الجديد بذكرياتها الماضية بالسِّجن ؛ سواء الذكريات المرغوبة أم المرفوضة ، لأن الذاكرة بالنسبة للإنسان قد تجعله «يرغب في حفظ شيء في ذاكرته بينما يرغب عن حفظ شيء آخر»[2] .

تؤكد ، إذا ، الكثير من العلامات النصية أن البناء السردي للمكان خضع لرمزية الانغلاق ، فتبقى الذاكرة هي المخرج لتبديد سلطة المكان في حالة انغلاقه بالفعل أم بالقوة ، باعتبارها ذاكرة تحيل على «الخارج» حينما تكون الشخصيات مسجونة ، وتستحضر «الداخل» حينما تحررت الشخصيات من سجنها . وهذا يجعل المكان النَّصي محكوماً بـ«قانون التحول» من زاوية المفارقة بين الانغلاق والانفتاح ؛ الانغلاق باعتباره صفة للمكان النصي ، والانفتاح بوصفه حالة ذهنية ونفسية للشخصية داخل المكان المغلق . وهو ما يعني أن تحرر الشخصيات من «سجنها» يتم فقط على مستوى الذهن والفكر[3] ، وإن كانت شخصيات تشعر وتحس بالحصار داخل سجنها الخاص بعدما عانت من سجن السلطة .

(١) د . حميد لحمداني ، بينة النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٧٠ .

(٢) غادامير ، الحقيقة والمنهج ، مرجع مذكور ، ص : ٦٥ .

(٣) د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع مذكور ، ص : ٦٣ .

- خلاصة:

تقوم العلامات النصية البانية للمرجعية رواية «الساحة الشرفية» على قانونين اثنين ؛ الأول «قانون التكرار» لأن النص الروائي تأسست مرجعيته على موضوعة الاعتقال والسجن السياسي لفئة قاومت تعسف السلطة السياسية الحاكمة وجبروتها ، وهي موضوعة عرفت تداولاً كبيرا في المنجز الروائي المغربي والعربي . الثاني «قانون التحول» الذي يوحي بالعناية بآليات الكتابة الروائية الفنية والتقنية ، مما أفرز بناءً سرديا يخلخل السير الافتراضي لأصل الأحداث فيبنيها وفق جمالية التقديم والتأخير والتقطيع ، وأنتج بناءً زمنيا ومكانيا منفلتا من أصوله الثابتة والتقليدية إلى زمن ومكان ذهني ونفسي تحركه قوة التذكر والنسيان .

٢- قوانين بناء المرجعية السجنية الذكورية والأنثوية:

١- قانون التحول:

- المحور الموضوعاتي (المركز التيماتي)

اتكأ الكثير من الروائيين العرب والمغاربة على تجربة السجن والاعتقال السياسي لإنتاج نصوص روائية تؤسسها نصيا المرجعية السجنية ، بيد أن هذا يدفع لإبداء ملاحظتين : الأولى تخص تمركز المرجعية السجنية على المعتقل السياسي «الذّكَر» وتجربته المأساوية أثناء اعتقاله وسجنه ، فيتم التركيز على المَعْني بالاعتقال والسجن ، وإن كان أمر اعتقاله يتجاوزه كفرد إلى الجماعة . أما الملاحظة الثانية فتهم البناء الفني والجمالي للمرجعية السجنية في تلك النصوص الروائية ؛ حيث تتم أحيانا «التضحية» بالمستوى الجمالي لبناء العالم النصي بمختلف علاماته ومكوناته النصية الدالة ، فتصير الرواية مجرد «شهادة» أو «مذكرات» تعيد أو ترصد تجربة الاعتقال السياسي دون عناية بالبناء الفني والجمالي .

إن الدافع لإبداء الملاحظتين السابقتين هو التأكيد على أن المرجعية المعروضة في رواية «سيرة الرماد» لخديجة مروازي طرحت سرديا قضية «السجن والاعتقال السياسي» وفق «قانون التحول» ، فأين تتجلى معالم هذا «القانون» دلاليا (الموضوع) وفنيا (الأدوات والعناصر الفنية)؟

تتمركز مرجعيته رواية «سيرة الرماد» حول تجربة السجن والاعتقال السياسي بمدخلين مختلفين على مستوى نوعية السجين والمعتقل ؛ المعتقل والسجين الأول

«ذكر» (مولين اليزيدي) ، والمعتقل والسجين الثاني «أنثى» (ليلى) . ويمكن إدراج هذه المزاوجة في تسريد تجربة الاعتقال والسجين السياسي بين الذّكر والأنثى ضمن جمالية الاعتراف ؛ ونقصد بها تجاوز الطرح التقليدي الذي يرى أن الرجل هو الأحق بالحديث عن انتهاكات الاعتقال والسجن ، وإن كانت المرأة المناضلة قد عاشت تجربة الاعتقال التعسفي والسجن السياسي . وبالتالي فإن فتح المرجعية النّصية على جزء من «حياة» ليلى في الاعتقال والسجن هو اعتراف جمالي ودلالي ، مما يوحي أولا بانخراط المرأة في النضال ضد السلطة السياسية غير العادلة والديمقراطية ، وجعلها صوتا داعما للأصوات الداعية لرفع الظلم والقهر والاستبداد ، وإن كان ذلك سيعرضها لمعاناة الاعقتال والسجن ، مما يعني أن «تجربة السجن عاشتها المرأة كما عاشها الرجل»[1] . ويوحي ثانيا بتحمل المرأة مسؤولية دعم الرجل المناضل (الزوج ، الأخ ، الأب ، الابن) الذي تعرض للاعتقال ودخل السجن ، فتحولت المرأة ، بموجب ذلك ، إلى عنصر دعم وتضامن قوي مع المعتقلين السياسيين ، يقول «مولين اليزيدي» متحدثا عن أمه : «أنا لم أعد أعرف لِميمة . حكت لي عن تحركاتها مع العائلات ، عن خصوماتها مع الشرطة وحراس السجن ، حيث تشعلها حربا ملتهبة ، كلما ردد أحدهم كلمة «مسجون» لتصرخ في وجوههم :

– «إيوا ولدي ماشي مسجون ولدي معتقل سياسي» »[2] . إنه وعي امرأة مُسنة (الأم) بخصوصيات «المعتقل» حتى في التجلي المعجمي ، وهو وعي يدعمه وعي آخر للمرأة (المحبوبة) التي تعمل قصارى جهدها كي تخفف عن السجين عبء السجن وقسوته : «أن أتحدث عن ليلى وهو ما أجدني عاجزاً عنه ، هو أن أتحدث عن امرأة تزرع الحياة في الجليد ، ليلى اشتعال لا ينطفئ»[3] . إن هذه العلامات النصية تقيم الدليل على أن المرأة وإن لم تلج عالم السجن والاعتقال ، فإنها تأثرت بهذا العالم وإن كان الرجل هو المعتقل أو المسجون ؛ حيث «الرجال ناضلوا ليدخلوا

---

(١) حليمة زين العابدين ، ضمن : عبد الرحيم حزل ، الكتابة والسجن ، حوارات ونصوص ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص : ١٢٤ .

(٢) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ٢٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٥٧ .

السجن ، والنساء ناضلن ليخرجهم منه»[١] .

ينطوي ، إذا ، المركز الموضوعاتي لرواية «سيرة الرماد» على إشارات قوية لضرورة الالتفات للمُغْفَل والمنفلت في تجربة السجن والاعتقال السياسي المبنية سرديا عبر التخييل الروائي ، ويعد الاهتمام بدور المرأة إلى جانب الرجل في النضال والدعم أهم هذه العناصر المنفلتة والمهمشة ، انسجاماً مع قول «خديجة مروازي» في إحدى حواراتها بأن : «تجربة الاعتقال السياسي والاختفاء القسري قد وسمتنا جميعا كمغاربة من قريب أو بعيد»[٢] . وبذلك يكون بناء المرجعية المعروضة في النص الروائي «سيرة الرماد» خاضعا لـ«قانون التحول» ؛ بوصفه قانونا مساهما بوسائط جمالية وفنية في إبراز حقبة سوداء من تاريخ المغرب المعاصر ، حقبة عانى فيها «الرجال والنساء» من السجن التعسفي والاختفاء القسري بأبشع صورهما .

- التوازي الصوتي:

يقول ميخائيل باختين : «إن صوتا واحداً لا ينهي شيئا ولا يحل شيئا . صوتان اثنان هما الحد الأدنى للحياة . الحد الأدنى للكينونة»[٣] . تفصح هذه الفكرة عن انتقاد مضمر لانفراد صوت واحد بالكلام في النص الروائي . وهو ما يمكّن من القول إن التنويع الصوتي مطلوب في بناء مرجعية النص الروائي ، بوصفه تنويعا دالاً على رمزية «التحول» من «ديكتاتورية» صوت سردي عالم بكل الأشياء إلى «ديموقراطية» سردية تؤطرها مقولات «التناوب» و«التوازي» و«التداول» على السرد ، باعتبار ذلك تجلّيا نصيا قابلا للتحقق خارج النص ، مادامت «الرواية هي الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه»[٤] .

من هنا ، فإن التنويع الصوتي هو المتحكم في بناء مرجعية «سيرة الرماد» ؛ صوت السارد «مولين» ، وصوت الساردة «ليلى» . صوتان يتبادلان الحكي عبر جمالية

(١) حليمة زين العابدين ، ضمن : الكتابة والسجن ، مرجع مذكور ، ص : ١٢٨ .

(٢) خديجة مروازي ، ضمن : الكتابة والسجن ، ص : ١٣٢ .

(٣) ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، دارتوبقال للنشر- الدار البيضاء و دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص : ٣٦٦ .

(٤) روجر آلن ، الرواية العربية ، مرجع مذكور ، ص : ٨٥ .

التـوازي ؛ لأن «مـولين» يحكي أحـداث الـفصل الأول من الرواية ، في حين «ليلى» تحكي أحداث الفصل الثاني . لكن ما يثير الانتباه هو أن الصوت السردي الذكوري (مولين) يستدعي الأنثى (ليلى) أثناء حكي أحداث الاعتقال التعسفي ومعاناة السجن ، مركزا على أنساق فكرية تشخص تبخيس دور المرأة في الحياة عامة ، وفي حياة «الرجل» المعتقل والمسجون خاصة ، فيغدو الصوت الذكوري علامة نصية دالة على تجدد الوعي بـ :

- وظيفة «المرأة» في دعم «الرجل» المعتقل والمسجون[١] .
- أن استمرارية الوجود في السجن ومواجهة إكراهاته رهينة بالوجود الأنثوي (رمزية الزيارة) : «كانت زيارة لُميمة أساسية لبقائي وغدت زيارة ليلى القدر الذي يحسن شروط هذا البقاء»[٢] .
- أن التغيير الحقيقي للمجتمع النَّصي يبدأ من إيلاء الأهمية للقضايا الجوهرية ، وفي مقدمتها قضية «المرأة» التي يُنظر إليها رؤية تقليدية ذات مقاييس جاهزة تعمق هوية الـ«بدون» لأنها «ربة بيت» : «هذه الحفنة من النساء تتطور بوثيرة لم نستوعبها نحن الرجال بعد . مازالت صورة الخدر ثاوية عندنا هنا في مؤخرة الرأس»[٣] .
- ضرورة دعم المرأة المتفوقة في «نضالها السياسي» ، بدل العمل على تعنيفها الرمزي بنسق قيمي ولفظي مؤثر ومحبط : «لا أعرف لماذا كلما انفلتت امرأة نحو الأرقى يحاولون إجهاضها بقذفها بالعمالة للبوليس أو بالعهر»[٤] .
- أنه ليس كل امرأة مناضلة سياسيا «تبدأ رفيقة وتنتهي رقيقة»[٥] .
- أن المرأة دائما يطلب منها الرجل الكثير ، خاصة حينما يكون في ورطة (السجن) : «بدأت أحس أننا نطلب الكثير من نسائنا»[٦] .

---

(١) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ٢٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٣٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٤٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٨٨ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٩٤ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ١٣١ .

يظهر أن الصوت السردي الذكوري (مولين) يتحرك نصيا في مجالين اثنين : الأول أساسه تجربة السجن والاعتقال السياسي ، والثاني محوره المرأة الداعمة والمساعدة للرجل في تجاوز محنة الاعتقال والسجن .

ويمكن القول إن الصوت السردي الأنثوي (ليلى) ، بناء على جمالية التوازي ، يستدعي الرجل والمرأة معاً ، فتتشكل صورة الرجل النصية بفعل الصوت الأنثوي في :

- سجّان يضاعف تعذيب «المرأة» المعتقلة[1] .
- زوج متضايق جدا من اعتقال «زوجته» عند المخبرين»[2] .
- زوج سابق وصديق مناضل لم يراع قيّم الصداقة ليدعم المرأة المعتقلة أو المسجونة : «خلال السنتين ، مدة الحكم الذي قضت به المحكمة عليّ ، لم يزرني محمد»[3] . . .الخ .

وتبرز صورة المرأة نصيا عبر الصوت الأنثوي في :

- امرأة مناضلة تنقصها تجربة العمل الجماعي ، وتفتقر إلى تنظيمات نسائية مهيْكَلة بدقة تَمكّن من تحقيق المطالب النسائية المتعددة : «إننا نحن النساء لا نملك تجربة راسخة وممتدة في مجال التنظيم والممارسة الجماعية»[4] .
- امرأة منفصلة عن «نعومتها» المألوفة ومتصلة بعالم الجريمة والجنحة والجناية . . من سرقة (صفية) والقتل العمد (نعومة) و(زبيدة) وزنى المحارم (مليكة) . .
- امرأة شوهها السجن وبدّلها وغيّرها نحو الأسوأ : «بعد خروجي من السجن اكتشف أني قد بدأت أفقد الكثير مما اعتبره الجميع من حسناتي وهو هدوئي»[5] .
- امرأة خذلها الرجل ، بحب مزيف : «كيف لي أن أُخذل من حب لحب»[6] .

---

(١) المرجع نفسه ، ص : ١٤٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ١٦٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ١٦٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ١٥٢ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٨٩ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ١٩٦ .

ينطوي التنويع الصوتي وتوازيه في رواية «سيرة الرماد» على بناء سردي جمالي يتوخى رصد علاقة الذكر بالأنثى، لكشف «المقموع» و«المسكوت عنه» بينهما في سياق سردي تحكمه جمالية التصحيح والتوجيه. هكذا تصير الأحداث دالة على الرغبة القوية في جعل العلامات النصية منفتحة على نسق ثقافي رمزي قوامه إعادة النظر في طبيعة العلاقة بين الأنثى والذكر، وعدم جعل الأنثى مرادفاً دائماً «للخطيئة» في نضالها ومآسيها وأحزانها...، واعتبارها جنسا مكملا للذكورة وليس متعارضا معها، مما يعبر عن كون «الرواية ظاهرة متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدها من وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جماليتها السردية»(١).

- الشخصيات المتصارعة:

يحمل التنويع الصوتي، المشار إليه سابقا، الصراع بشكل مضمر، خاصة أن كل صوت يركز على مبدأ الخلاف مع الصوت المفارق له، وإن كان متوافقا معه في بعض الأحيان. من هنا صار التجلي النصي للشخصيات مقترنا بجمالية التعارض والصراع أكثر من التوافق والتآلف في سياق سردي أساسه التمرد على عالم السجن والاعتقال من جهة، ومحاولة تجاوز التصورات التقليدية حول المرأة التي تمارس السياسة وتناضل ضد التسلط فتلج المعتقلات والسجون من جهة ثانية، وهو ما يجعل، بلغة جبرا إبراهيم جبرا، «شخصيات الرواية هي بعض الوسيلة التي يستوضح بها الكاتب إحساسه بالوجود الإنساني في شتى أشكاله. ولذا نجد أنها كثيرا ما تكون في حالة من الانسجام مع الحياة، ومع بعضها البعض، بل وحتى مع نفسها»(٢).

وتتبين معالم الصراع بين الشخصيات الدال على «تحول» في بناء الشخصيات النصية في ثنائية الأنا والآخر. هكذا يتحقق الوجود النصي للشخصية من خلال صراعها اللامتكافئ مع شخصية أخرى تمثل نقيضها؛ فالشخصية الذكورية تتصارع مع الشخصية الأنثوية على مستوى الفكر، والشخصية الأنثوية تتصارع مع الشخصية الذكورية على مستوى الفعل. يتجلى الشق الأول للصراع (الفكر) في ثنائية: الأنا

---

(١) د. عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، مرجع مذكور، ص: ١٥.

(٢) جبرا ابراهيم جبرا، ضمن الإبداع الروائي اليوم، مرجع مذكور، ص: ٤٣.

الذكوري (مولين) والآخر الأنثوي (ليلى) ؛ حيث تبرز معالم الصراع بين الشخصيات حول القضايا التالية :

- حاجة المعتقل والسجين الضرورية للأنثى (ضعف نظرية القوامة) .
- ضرورة إطلاع المرأة (الأم ، الزوجة ، الحبيبة . .) على «النشاط» السياسي للمناضل وعدم كتمانه عنها ،لأن تلك المعرفة تمكّن من مواجهة وتدبير الأزمات التي يسببها اعتقال المناضل وسجنه : « . .كنا نسمعهم يجردون تركاتهم ونحن لا نصدق . هل هذي الأمهات ، الأخوات . . هل هذه العائلات التي كنا نخبئ عنها تجربتنا وتحركاتنا لنضعها بعد ذلك أمام الأمر الواقع»[1] . (إشكالية القطيعة) .
- تجاوز التصور التقليدي الذي يختصر المرأة في «الجسد» ، نحو تصور يعتبرها «إنسانا» بهوية مكتملة ، مما يتطلب زحزحة التصورات التي سكنت في «الجمجمة ورثناها عن الأجداد وغير مسؤولين على تركيبتها»[2] (أزمة الموروث الفكري) .
- مراعاة الخصائص النوعية المميزة للمرأة أثناء التأطير السياسي ،حتى يكون تأطيراً صحيحا ومنتجا وفاعلاً : «كانت طريقة الرفاق في اجتذاب المرأة للتنظيم لا تروق ليلى ، أدركت هذا جيدا»[3] (ضعف تأطير المرأة سياسيا) .

ويبرز الشق الثاني للصراع (الفعل) في ثنائية : الأنا الأنثوي (ليلى المناضلة) والآخر الذكوري (السجّان والجلاد) ؛ حيث تتجلى معالم الصراع واضحة في أفعال تعذيب موجهة ضد المعتقل الأنثى :

- تجاوز التعذيب الجسدي إلى «التعذيب الجنسي» الذي يتخذ شكلا رمزيا (التجريد من الملابس) وماديا (لمس الأعضاء التناسلية للجلاد أو تمريرها على وجه المرأة المعتقلة) .
- تضعيف التعذيب النفسي لتعميق انهيار المرأة المعتقلة ، ويمكن أن يصير الصديق والزوج «جلادا» جديدا في صورة رمزية أساسها التماثل مع الجلاد الحقيقي ؛ لأن هذا الصديق والزوج تخلى عن «الأنثى» بمجرد ولوجها عالم الاعتقال والسجن السياسي .

---

(١) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ٢٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٤٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٨٨ .

ويتخذ الصراع بين الشخصيات طابعا فنيا متمثلا في الحوار ؛ باعتبار الحوار عنصرا نصيا دالا على صراع فكري ومعرفي ، فيصير بموجبه النص الروائي : «مختبرا شاسعا للتجارب الفكرية»[١] . ويظهر الحوار الدال على الصراع بين الشخصيات المتحاورة في صيغتين : الأولى صيغة مباشرة أساسها «المواجهة» المباشرة بين شخصيات الرواية في لوحات حوارية حاملة للطابع الصراعي ، فيتوقف القارئ أمام الشخصيات ليرى الأفكار التي تريد الدفاع عنها[٢] . وهذا ما يظهر في النموذج التالي :

- «متى سترون فينا إنسانا لذاته وليس مجرد قنطرة للهروب من العتمة حين يكون الطرف /الآخر/ معتقلاً المسألة تجد جذورها في تصوركم لنا .
- إذا كان التصور كما تقولين . . فنحن لا دخل لنا . .
- المشكل مولين أن المرأة تتطور بوثيرة سريعة لم تستوعبها حتى أنتم . . المرأة ، السكن ، الرشوة ، التربية هذه معارك يلزمها نضال يومي ومستميت . . .

. . . تتوقف قليلا وتستمر :

- هل كان بإمكان بوجمعة أو أي واحد منكم انتظار زوجته ، حبيبته وهي بالسجن كل هذه السنين المؤبدة . هل بإمكانه ذلك؟ أنت تعرف أن هناك نساء ينتظرنكم بشكل متصوف ، زيارة ، عمل وبيت ، بصراحة هل بإمكانكم فعل هذا؟
- طبعاً هذه مكتسبات ونحن لا يمكن أن نتخلى عن تاريخ مكتسباتنا هكذا بسهولة .
- هنيئا لكم بالتاريخ الباهث .
- وهنيئا لكن بالتاريخ الأحمر .
- التاريخ الأحمر! تعني تاريخ العادة الشهرية»[٣] .

تكشف اللوحة الحوارية عن الصراع بين «مولين» و«ليلى» بالرغم من توافقهما الظاهر ، لأن الصراع هنا اتخذ طابعا فكريا يعبِّر عن الفجوة الموجودة بين الشخصيتين . كما توحي هذه اللوحة الحوارية بأن النص الروائي خاضع للتطور والتحول ، لأن الحوار جاء مبنياً وفق جمالية التأمل الفكري من جهة ، وجمالية الإيهام بإمكانية تحققه

---

(١) بول ريكور ، الذات عينها كآخر ، مرجع مذكور ، ص : ٣٢٤ .

(2) P.L Rey, Le Roman, op, p: 87.

(٣) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ٤٢- ٤٣ .

خارج النص من جهة ثانية . وهذا من خصائص الرواية الحديثة التي غدا فيها الحوار «أكثر تلقائية وأقرب إلى المحاورات المألوفة والمتقطعة في الحياة الحقيقية»(١) .

أما الصيغة الثانية للحوار ذي العمق الصراعي فقوامه التفاعل التناصي مع شخصية «ورقية» وردت في رواية عربية(٢) تعالج موضوعة السجن والاعتقال السياسي . ويمكن التمثيل لذلك الحوار غير المباشر الذي يتجلى تقنيا في مونولوج داخلي للشخصية الأنثوية (ليلى) بالمقطع السردي التالي : «لا تقل لي يا طلع : ابدئي من هنا ، من الغثيان ، فأنا لا أعرف لماذا لا أزال أؤجل الحكي . . لا سأبدأ من هنا حين كان /الجلاد / في حالة تصوف قصوى مع جسدي ، يتأمله ، يغرق عينيه في تقاسيم الثدي ويرتعش (. .) ثق يا طالع ، أننا حين نضع أرجلنا على الطريق يمكن أن نسمع عن الشحنة الكهربائية ، عن طائرة . . نتعرف على أصناف السوط . . على القنينة (. . .) فكلنا نشترك نحن النساء وأنتم في السوط والكهرباء وتقطيع الأوصال ، لكننا عزيزي ، لا نشترك في دم الحيض»(٣) .

ينبثق الصراع في هذا المونولوج الداخلي من جمالية الكشف ؛ حيث تعترف ذات التلفّظ الساردة «ليلى» بمظهر اختلافها عن شخصية «طالع العريفي» في الخصائص والمميزات ، مما يعني أنها لن تكون متوافقة مع هذه الشخصية وإنما متعارضة معها في منطلق الحكي ، وفي «الجسد» الذي يغري أكثر الآخر (الجلاد هنا) كي يضاعف التعذيب وينوعه ، وفي بعض الخصائص البيولوجية التي تكرس الصراع والاختلاف (المدنس المتمثل في العادة الشهرية) . وهو ما يؤكد أن المونولوج الداخلي يعمق الصراع بين الشخصيات بالرغم من الصيغ التلفظية (عزيزي طالع) الدالة على التوافق ، ويكشف عمق الشخصية وداخلها النفسي والفكري ، لأن المونولوج الداخلي يُعدّ «خطابا غير ملفوظ (*Discours non prononcé*) تترجم بواسطته الشخصية أفكارها الأكثر حميمية»(٤) .

---

(١) ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ٩٩ .

(٢) المقصود شخصية «طالع العريفي» في رواية «الآن . . هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» للروائي عبد الرحمن منيف .

(٣) خديجة مروازي ، سيرة الرماد ، ص : ١٤- ١٤٤- ١٤٥ .

(4) D-H Pageaux, Naissance du Roman, op, p:124.

- **خلاصة:**

يتحدث «ألبريس» عن أهداف الرواية الحديثة قائلا : «إن ما تهدف إليه الرواية المخالفة للسُّنَّة الروائية هو أن تسحر وتدهش.بدلا من أن تصف وتشرح وتخبر وتقدم المعلومات»[1] ، ويقول «د . حميد لحمداني» متحدثا عن الرواية العربية في مسارها التطوري : «أما الآن فقد أصبح دور الرواية العربية هو الاحتجاج والتساؤل وإعادة صياغة الواقع على خير مثال سابق»[2] . يوجهنا قول «ألبريس» إلى تأكيد خضوع البناء السردي للمرجعية السجنية في رواية «سيرة الرماد» لـ«قانون التحول» ؛ مادامت المرجعية النصية للرواية لا تقف عند الطابع «التوثيقي» بناء على مبدأ «الشهادة» ، وإنما تجاوزته صوب «الإدهاش» التخييلي بعالم السجن الذي لم يعد مقتصرا على الرجل وإنما صار ممتدا للمرأة . ويفيدنا قول «د . حميد لحمداني» في القول إن «الاحتجاج السائد» روائيا (السجن السياسي والاعتقال التعسفي نصيا) لا يجب أن يتم عبر استعادة «نموذج سابق» ، وإنما عبر خلخلة هذا النموذج السردي الذي التقط تجربة السجن والاعتقال السياسي لبناء «نموذج» نصي يعبّر عن «التطور» وليس الثبات والتكرار الروائي القائم على الوثائق واليوميات والمستندات . . . التي أنتجتها ظروف الاعتقال والسجن .

(١) ألبريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ١٦١ .

(٢) د . حميد لحمداني ، الرواية العربية بين الواقع والمحتمل ، مرجع مذكور ، ص : ١٤٣ .

خاتمة

- البناء النظري لـ«المرجعية»:

لقد توجهت عنايتنا في هذا البحث صوب دراسة بعض «مرجعيات» النص الروائي، بوصفها عوالم تخييلية خاضعة لبناء سردي مُحكم «الصنعة». إن هذا دفع للبحث عن مميزات «المرجع»، باعتباره الجذر اللغوي المؤسس لمفهوم «المرجعية»، في سياق نقدي يتوخى تشييد معرفة نوعية بمفهوم دال على التحرر من أي «مرجع حي» ومباشر يمكن لأحد العناصر والعلامات النصية الإحالة عليه.

من هنا، فإن تتبع السياقين المعجمي واللساني لـ«المرجع» أفضى إلى رسم المسار المعرفي الذي تولّد فيه مفهوم «المرجعية»، وكشف خصائص «المرجع» الدالة على الطابع الحِسّي والملموس كما تكشفه المعاجم والقواميس العربية والغربية، فصار مقابلا معجميا لـ«الواقع» و«الأصل» و«المادي». إن ذلك جعل من صياغة مفهوم «المرجعية» نزوعا إلى تخليص الأحداث البانية للنص الروائي من طابع التحقق الفعلي، وإثبات خاصية الاحتمال الممكن بناءً على صفة التمثُّل السردي المميز لأحداث النص الروائي، وهو ما يفتح مدلولاته على التنسيب وليس الإطلاق. بهذا تكون «المرجعية» تجلّيا نصيا متعدد العناصر والعلامات التي يخضع بناؤها لمقتضيات السرد الروائي؛ سواء بخصائصه النصية، أم بضوابطه النوعية، أم بمقوماته السردية. هكذا تغدو «المرجعية» البانية للنص الروائي حاملة لـ«حقيقتها» النصية التي تفرضها سياقات القراءة والتلقي المختلفة، فتنفتح مدلولاتها على أنساق متعددة ومختلفة. بهذا الفهم تُخلخل «المرجعية» النصية للرواية أي امتثال لـ«مرجع» و«حقيقة» خارج نصية، لأنها مرجعية يحكمها التخييل الروائي، حيث يتمُّ بناء العالم السردي للرواية وفق «تصوُّر» خاص للعالم التجريبي الملموس، أو للعالم المتخيل والمحتمل والممكن، وليس بناء على «تصوير» عالم فعلي وكائن.

إن التأمل في «الأنماط» المختلفة للمرجعيات البانية للنصوص الروائية: المرجعية «الرحلية» و«التاريخية» و«السِّجنية»، استدعى الحديث عن ضوابط نصية مهيمنة تساهم

في بناء المرجعية النصية وتشكيلها . وهذا يعبِّر عن وعي مسبق للمبدع في إنتاج نص روائي تؤسسه «مرجعية» مهيمنة وخاصة ، وذلك في سياق تعبيري وفني «يحترم» خصائص السرد الروائي ، ويهتدي بقواعد تفرضها تلك «المرجعية» النوعية المعروضة نصّيا . بَيْد أن هذا لا ينفي دور التلقي والقراءة في صياغة تصنيفية للمرجعية النصية بناء على العلامات النصية والأنساق الدالة ، وهو ما يمنح إمكانية تباين القراء أثناء تفاعلهم مع النصوص الروائية في تحديدهم لنوعية المرجعية النصية . هكذا يصير الضابط النّصي غير كاف لتحديد «نمط» المرجعية النصية للرواية ، لأن التحديد يغدو ضابطا يتطلب فعل القراءة والتلقي لإثبات نوع المرجعية ونمطها وعوالمها وأنساقها الدالة .

واستنادا إلى فكرة «الضوابط» المتحكمة في بناء النص الروائي ، اتضح لنا أن بناء «المرجعية النصية» يكون خاضعا لآليات خاصة ؛ بوصفها آليات مسندة بتصور معرفي ومنهجي ومفاهيمي يحاول صياغة «نمذجة» مناسبة ، فتمكّن من دراسة مرجعية النص الروائي وفق مبدأ التكامل بين مقومات البنية السردية والأساليب والتعابير والخطابات النّصية . من هنا تصير مفاهيم من قبيل «الوساطة» و «التذويت» و«المزج» و«الوهم» و«الكثافة» جزءا من تصور نظري (السيميائيات التطورية) غايته تشكيل مرجعية النص الروائي ، وبناؤها وفق مقتضيات التخييل السردي . وقد اتضح لنا أن هذه الترسانة المفاهيمية تمكّن من بناء المرجعية النصية للرواية بناء على جمالية الدّمج بين المكونات الدلالية والفنية ، والنظر إلى النص الروائي بوصفه «شكلا تعبيريا» تتعالق مستويات وعناصر بنائه المختلفة بطريقة دقيقة ومتينة . لذلك تبيَّن لنا أن الفصل الإجرائي بين الآليات المساهمة في بناء مرجعية النص الروائي كفيل بتبيُّن معالمها النظرية نظريا وتجلياتها ودلالاتها نصّيا ، وإن كان تجليِّها الجمالي والدلالي خاضعا لـ«نمط» المرجعية المعروضة في النص الروائي .

ولم تبق الدراسة مقتصرة على الآليات المساهمة في بناء مرجعية النص الروائي ، بل امتدت لدراسة «قوانين» بناء المرجعية النصية للرواية وتشكيلها ، باعتبارها «قوانين» دالة على دينامية الفعل الروائي . إنه فعل قد يكون مدعوما برغبة المبدع الروائي في «تطوير» منجزه الروائي خاصة والنسق الروائي المنتمي إليه عامة ، وقد يكون فعلا محكوما بـ«إعادة بناء التكرار» عبر إنتاج نص روائي «يكرر» بنيات موضوعاتية (تيماتية) وبنائية ولغوية سبق تداولها ، فتغدو النصوص الروائية جزءا من سياق سردي ثابت وقار وغير متحرك ومتطور .

- الاشتغال النصي «للمرجعية»:

إذا كانت المعطيات السابقة قد اقترنت بالمجال النظري لضبط مفهوم «المرجعية» في علاقته بـ«المرجع» معجميا ولسانيا، وفي علاقته بالبناء السردي للنص الروائي، فإن المستوى التطبيقي المتعلق برصد مظاهر اشتغال «المرجعية» المعروضة في النص الروائي قادنا فيه سؤال جوهري هو: كيف يبني النص الروائي مرجعيته النصيّة؟

لقد أفضت الإجابة عن هذا السؤال إلى المعالجة النقدية للنصوص الروائية المقترحة للدراسة من ثلاث زوايا:

١- زاوية التصنيف: انطلقنا في تصنيف مرجعيات النصوص الروائية المدروسة من قناعة نقدية ومنهجية مفادها: إن كل نص روائي يبني مرجعية خاصة به. بَيدَ أن هذه المرجعية المعروضة نصّيا قد تتقاطع مع مرجعية نص روائي آخر، فتصير مجموعة من النصوص الروائية، بناء على مرجعياتها المعروضة، قابلة للتصنيف ضمن إطار نوعي يفضي للحديث عن «أنماط» خاصة من مرجعيات النصوص الروائية.

قاد هذا الخيار النقدي والمنهجي لتصنيف المرجعيات النّصية إلى ثلاثة أنماط: النمط الأول محكوم بخلفية جمالية قوامها استدعاء النص الروائي لخصائص الكتابة الرحلية ومقومات الرحلة، مما جعل هذا النمط من المرجعيات الروائية (المرجعية الرحلية) قائما على «حركة» شخصيات النص الروائي وتنوع فضاءاته وامتداد أزمنته. وتُمَثل هذا النمط الروايتين التاليتين: «الإمام» لكمال الخمليشي، و«رحلة خارج الطريق السيّار» لحميد لحمداني.

أما النمط الثاني فمؤسس على خلفية معرفية أساسها تشييد مرجعية النص الروائي عبر تخييل «التاريخ» الخاص أو العام، فغَدَت مكونات وعلامات وعناصر هذا النمط من المرجعيات الروائية (المرجعية التاريخية) مؤسَّسةً على «مناخ تاريخي» يتحكم في جلِّ العناصر السردية للنص الروائي. وتُمَثل هذا النمط الروايتين التاليتين: «العلاّمة» لبنسالم حميش، و«شجيرة حناء وقمر» لأحمد التوفيق.

بيد أن النمط الثالث مبني على خلفية فضائية محورها تشييد المرجعية النّصية انطلاقا من فضاء «السِّجن» (المرجعية السجنية)، حيث تتشكل المكونات السردية بأبعادها الدلالية والفنية انطلاقا من ذلك الفضاء النصي. وتُمَثل هذا

النمط الروايتين التاليتين : «الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي ، و«سيرة الرماد» لخديجة مروازي . وهذا التصنيف النابع من معطيات وعلامات نصية هو الذي قاد لاستخلاص بعض النتائج من جهة ، وتأويل النصوص الروائية بناء على طبيعة مرجعيتها النصية من جهة ثانية .

٢- زاوية التحليل : مِلْنا فيها إلى إبراز التّجلِّي النصي لآليات بناء مرجعيات النصوص السردية ، واستخلاص الدلالات التي ينطوي عليها ذلك التجلي في كل نص روائي ، بناءً على السياق النصي الذي يمنح إمكانية حضور «آليات» خاصة في بناء مرجعية نص روائي قد تختلف عن نص روائي أخر . هذا يعني بصيغة أخرى أن آليات بناء مرجعيات النصوص الروائية بتجليها الدلالي والفني يتحكم فيها السياق التخييلي العام للنص الروائي من جهة ، ونمط المرجعية المعروضة في الرواية من جهة ثانية . والملاحظ أن الآليات البانية لمرجعيات النصوص الروائية المدروسة خاضعة لمبدأ التنوع ؛ لأنها آليات مكونة من بنيات فنية ، وأساليب لغوية ،وخطابات تعبيرية ، ومكونات سردية ، وأنساق دلالية متعددة . إن هذا التنوع يجعل تلك الآليات ذات أهمية خاصة في بناء مرجعية النص الروائي ، وذلك ضمن نسق سردي تتكامل عناصره وتتبادل التأثير والتأثر .

٣- زاوية التقويم : قادتنا إلى دراسة «القوانين» المساهمة في تشكُّل مرجعيات النصوص الروائية المدروسة وفق مدخلين ؛ المدخل الأول يركز على تجليات تلك القوانين البنائية نصيا ، وما يترتب عن تأويلها من دلالات . والمدخل الثاني ينظر إلى النص الروائي في علاقاته بغيره من النصوص الروائية ؛ سواء ضمن المسار الإنتاجي الخاص بالروائي ومدى «تنويعه» في بناء مرجعيات نصوصه الروائية ، أم ضمن المسر الروائي العام ومدى «تجديد» وتطوير أو إعادة و«تكرار» لمرجعيات النصوص الروائية . وقد تبيَّن لنا أن بعض المرجعيات المعروضة نصيا لا تعدو أن تكون «تكرارا» لمعطيات تخييلية وسردية متداولة في المنجز السردي السابق لإنتاج المبدع ؛ سواء من زاوية النسق الدلالي الذي ينفتح عليه النص الروائي ، أم من زاوية عناصره السردية والخطابية ، أم زاوية بنائه السردي . بَيد أن ثمة نصوصا روائية بَنَت مرجعياتها النصية وفق جمالية «التجديد» التي يؤطرها سرديا «قانون التحول» ، وهو ما اتضح جليا في روايتي : «رحلة خارج الطريق

السيار» لحميد لحمداني ، و«سيرة الرماد» لخديجة مروازي .

وفي النهاية لا يسعنا إلا القول إن هذه الدراسة تلزمنا بالتفكير في توسيع مفهوم «المرجعية» النصية للرواية ، كي يشمل عدة أنماط أخرى ، نأمل أن يكون تصنيفها ودراستها مقترنا بمشروعنا المعرفي المتصل بالدراسة النقدية للإبداع الروائي .

المصادر والمراجع

- النصوص الروائية:

- التوفيق (أحمد) ، شجيرة حناء وقمر ، رواية ، دار القبة الزرقاء ، مراكش ، ط٢ ، ٢٠٠١ . وقد صدرت الطبعة الأولى عن نفس الدار سنة ١٩٩٨ .
- حميش (بنسالم) ، العلاّمة ، رواية ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ٢٠٠١ . وقد صدرت الطبعة الأولى للرواية عن دار الآداب ببيروت سنة ١٩٩٧ .
- الخمليشي (كمال) ، الإمام ، رواية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .
- الشاوي (عبد القادر) ، الساحة الشرفية ، رواية ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٥ . وقد صدرت الطبعة الأولى للرواية عن منشورات الفنك ، الدار البيضاء ، سنة ١٩٩٩ .
- لحمداني (حميد) ، رحلة خارج الطريق السيار ، رواية ، منشورات علامات ، المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٦ . تضمنت هذه الطبعة «ملحقات على هامش النص الروائي» ، وهي عبارة عن دراسات حول الرواية ومقتطفات من حوارات مع المؤلف . وقد صدرت الطبعة الأولى للرواية عن منشورات علامات ، مكناس ، سنة ٢٠٠٠ .
- مروازي (خديجة) ، سيرة الرماد ، رواية ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠ .

الكتب العربية:

- إبراهيم (د . عبد الله) ، السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
- ابن خلدون (عبد الرحمن) ، رحلة ابن خلدون ، عارضها بأصولها وعلى حواشيها ، محمد بن تاويت الطنجي ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .
- أبو حمدان (سمير) ، النص المرصود : دراسات في الرواية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- أدهم (د . سامي) ، ابستمولوجيا المعنى والوجود ، مركز الإنماء العربي ، بيروت ، دون تاريخ .

- أمنصور (د . محمد) ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط۱ ، ۲۰۰٦ .
- بحراوي (حسن) ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت ، ط ۱ ، ۱۹۹۰ .
- برادة (محمد) ، فضاءات روائية ، منشورات وزارة الثقافة ، المغرب ، ط۱ ، ۲۰۰۳ .
- بوعزة (محمد) ، هيرمينوطيقا المحكي : النسق والكاوس في الرواية العربية ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط۱ ، ۲۰۰۷ .
- التوفيق (أحمد) ، المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر (أينولتان) ۱۸٥۰- ۱۹۱۲ ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، أطروحات ورسائل ۱ ، ط۲ ، ۱۹۸۳ .
- جحفة (عبد المجيد) ، مدخل إلى الدلالة الحديثة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط۱ ، ۲۰۰۰ .
- حليفي (د . شعيب) ، الرحلة في الأدب العربي ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط۱ ، ۲۰۰٦ .
- الخبو (د . محمد) ، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية ، مكتبة علاء الدين ، صفاقس ، تونس ، ط۱ ، ۲۰۰٦ .
- الخطيب (د . حسام) و بسطاويسي محمد (د . رمضان) ، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية ، سلسلة حوارات لقرن جديد ، دار الفكر- دمشق/ دار الفكر المعاصر- بيروت ، ط۱ ، ۲۰۰۱ .
- دارج (د . فيصل) ، الرواية وتأويل التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت ، ط۱ ، ۲۰۰٤ .
- الرويلي (د . ميجان) - البازعي (د . سعد) ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط۳ ، ۲۰۰۲ .
- الزين (محمد شوقي) ، تأويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر الغربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط۱ ، ۲۰۰۲ .
- زين العابدين (حليمة) ، ضمن : عبد الرحيم حزل ، الكتابة والسجن ، حوارات ونصوص ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط۱ ، ۲۰۰۸ .
- عتيق (د . عبد العزيز) ، المدخل إلى علم النحو والصرف ، دار النهضة العربية ، بيروت ، دون تاريخ .

- العروي (عبد الله) ، مفهوم التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت ، ط ٤ ، ٢٠٠٥ .
- العيد (د . يمنى) ، فن الرواية العربية : بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- العيد (د . يمنى) ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- فرشوخ (د .أحمد) ، تأويل النص الروائي : السرد بين الثقافة والنسق ، *TOP EDITION* ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- فهيم (د . حسين محمد) ، أدب الرحلات ، سلسلة «عالم المعرفة» الكويت ، ع ١٣٨ ، يونيو ١٩٨٩ .
- لحمداني (د . حميد) ، أسلوبية الرواية : مدخل نظري ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- لحمداني (د . حميد) ، الفن الروائي والإيديولوجيا ، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- لحمداني (د . حميد) ، القراءة وتوليد الدلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
- لحمداني (د . حميد) ، في التنظير والممارسة : دراسات في الرواية المغربية ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- لحمداني (د . حميد) ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٩٣ .
- مؤلف جماعي ، أدب الرحلة والتواصل الحضاري ، سلسلة ندوات (٥) ، جامعة المولى اسماعيل ، كلية الآداب مكناس ، ١٩٩٣ .
- مؤلف جماعي ، الرواية العربية في نهاية القرن : رؤى ومسارات ، منشوراة وزارة الثقافة ، المغرب ، فبراير ٢٠٠٦ .
- مؤلف جماعي ، مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد ، الجزء الأول ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ط٢ ، دون تاريخ .
- مبارك (د . حنون) ، في السيميائيات العربية : قراءة في نصوص قديمة ، منشورات

سليكي إخوان ، طنجة ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- مجموعة من الكتاب ، الإبداع الروائي اليوم ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- محفوظ (عبد اللطيف) ، آليات إنتاج النص الروائي ، منشورات القلم المغربي ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- منيف (عبد الرحمن) ، رحلة ضوء ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠١ .
- ناصف (د . مصطفى) ، نظرية التأويل ، منشورات النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، م ع س ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- النجار (د . عبد المجيد) ، المهدي بن تومرت ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ .
- الهروي (الهادي) ، القبيلة ، الإقطاع والمخزن : مقارنة سوسيولوجية للمجتمع المغربي الحديث ١٨٤٤- ١٩٣٤ ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٥ .
- اليابوري (أحمد) ، الكتابة الروائية في المغرب : البنية والدلالة ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .
- يعيش (محمد) ، شعرية الخطاب الصوفي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سايس- فاس ، سلسلة رسائل وأطروحات ، رقم ١ ، دون تاريخ .

الكتب المترجمة:

- ألبريس (ر . م) ، تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة : جورج سالم ، منشورات المتوسط ومنشورات عويدات ، بيروت- باريس ، ط٢ ، ١٩٨٢ .
- أورباخ (إيريش) ، محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب ، ترجمة : محمد جديد ، الأب روافئيل خوري ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ١٩٩٨ .
- أوسبنسكي (بوريس) ، شعرية التأليف : بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي ، ترجمة : سعد الغانمي وناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٩ .
- إيزر (فولفغانغ) ، التخيلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية ، ترجمة : د . حميد لحمداني - د .الجيلالي الكدية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار

البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- إيزر (فولفغانغ) ، فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب ، ترجمة وتقديم : د . حميد لحمداني ، د . الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، دون تاريخ .
- إيكو (أمبرتو) ، السيميائية وفلسفة اللغة ، ترجمة : د . أحمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- إيكو (أمبرتو) ، ست نزهات في غابة السرد ، ترجمة : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- باختين (ميخائيل) ، الملحمة والرواية ، ترجمة : جمال شحيد ، معهد الإنماء العربي- بيروت والهيئة القومية للبحث العلمي- طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- باختين (ميخائيل) ، شعرية دوستويفسكي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، دارتوبقال للنشر- الدار البيضاء و دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- بوبر (كارل .ر .) ، أسطورة الإطار : في دفاع عن العلم والعقلانية ، ترجمة : د . يمنى طريق الخولي ، سلسلة «عالم المعرفة» ، الكويت ع ٢٩٢ ، أبريل/مايو ٢٠٠٣ .
- تدوروف (تزفيطان) وآخرون ، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، ترجمة وتعليق : عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء- بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- جينيت (جيرار) ، خطاب الحكاية : بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم- عمر حلي- عبد الجليل الأزدي ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط١ .
- ريكاردو (جان) ، قضايا الرواية الجديدة ، ترجمة : صياح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٧ .
- ريكور (بول) ، الذات عينها كآخر ، ترجمة : د .جورج زيناتي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- ريكور (بول) ، من النص إلى الفعل : أبحاث التأويل ، ترجمة : محمد برادة - حسان بورقية ، دار الأمان ، الرباط ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .
- زيولكوفسكي (تيودور) ، أبعاد الرواية الحديثة ، ترجمة : د . إحسان عباس وبكر عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ .
- سعيد (إدوارد) ، الثقافة والإمبريالية ، ترجمة : كمال أبو ديب ، دار الآداب ،

بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٨ .
- سلفرمان (ج . هيو) ، نصيات : بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، ترجمة : علي حاكم صالح- حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص : ١١٧ .
- سوسير (فردناند دي) ، محاضرات في علم اللسان العام ، ترجمة : عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
- شارتيه (بيير) ، مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة :عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- غادامير (هانز جورج) ، الحقيقة والمنهج ، ترجمة : د . حسن ناظم و علي حاكم صالح ، دار أويا ، طرابلس ليبيا ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
- كالفينو (إيتالو) ، ست وصايا للألفية القادمة : محاضرات في الإبداع ، ترجمة وتقديم محمد الاسعد ، سلسلة «إبداعات عالمية» الكويت ، العدد ٣٢١ ، ديسمبر ١٩٩٩ .
- كونديرا (ميلان) ، الستارة ، ترجمة : معن عاقل ، ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- كونديرا (ميلان) ، فن الرواية ، مرجع مذكور ، ترجمة : بدر الدين عرودكي ، المجلس الأعلى للثقافة مصر ٢٠٠١ .
- كوهن (جان) ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- مؤلف جماعي ، الوجود والزمان والسرد : فلسفة بول ريكور ، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- مؤلف جماعي ، الأدب والواقع ، ترجمة : عبد الجليل الأزدي و محمد معتصم ، منشورات تانسيفت ، مراكش ، دون تاريخ .
- مؤلف جماعي ، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ، ترجمة وتقديم : د . أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .
- مؤلف جماعي ، نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين/مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- مارتن (والاس) (*Wallace MARTIN*) ، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة : حياة

جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٨ .
- نصوص مختارة : اللغة ، إعداد وترجمة : محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي ، سلسلة دفاتر فلسفية ٥ ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- نيتشه (فريدريك) ، إنسان مفرط في إنسانيته (كتاب العقول الحرة II) ترجمة : محمد الناجي ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠١.
- نين (أناييس) ، رواية المستقبل ، ترجمة : محمود منقذ الهاشمي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٣ .
- ويليك (رينيه) - وارين (أوستين) ، نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٥ .

- الكتب الفرنسية:

-BENVENISTE (Emile),Problème de linguistique général, éd Gallimard, Paris, 1966.

-BOURNEUF (Roland) - OUELLET (Réal), L'univers du Roman, PUF, Paris, 1972.

-FONTANIE (Pièrre), Les figures du discours, éd. Flammarion, Paris, 1977.

- FRAISSE (E.) - Mouralais (B.), Questions générales de littérature, éd. Seuil, Paris, 2001.

-FUSILO (Massimo), Naissance du roman, (traduit de l'italien par Marielle Abrioux), éd Seuil, Paris, 1991.

-GENETTE (Gérard), Fiction et diction, éd Seuil, Paris, 1991.

-GENETTE (Gérard), Seuils, éd. Seul, Paris, 1987.

-GROS (Nathalie Piégay), Le Roman, éd. Flammarion, Paris, 2005.

-JAKOBSON (Roman), Essais de linguistique générale, éd Minuit, Paris, 1963.

-JAKOBSON (Roman), Huit quistion de poétique, éd Seuil, Paris, 1977.

-KRYSINSKI (Wladimir), *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, Mouton éditeur, la Haye, Paris-New York.

-KRYSINSKI (Wladimir) et autres, *Théorie littéraire*, éd PUF Paris, 1 er éd, 1989.

-MILLET (Richard), *Harcèlement littéraire (entretiens)*, éd Gallimard, Paris, 2005.

-MEYER (Michel), *Langage et littérature*, éd PUF, Paris, 1992.

-PAGEAUX (Daniel-Henri), *Naissances du Roman* (2ème éd revue et corrigée), Klincksieck, Paris, 2006.

-RIFFATERRE (Micheal), *La Production du texte*, Seuil, Paris, 1979.

-REUTER (Yves), *L'analyse de récit*, éd. Nathan, Paris, 2000.

-SAMOYAULT (Tiphanie),*L'Intertextualité: mémoire de le littérature* , éd. Nathan, Paris, 2001.

-SULEIMAN (S.R.), *Le roman à thèse*, éd PUF, Paris, 1983.

-TROYAT (Henri), *Un si long chemin (Conversations avec Maurice Chavardés)*, éd STOCK, 1976.

- VALETTE (Bernard), *Esthétique du Roman moderne*, éd. Nathan (2é .éd).

-XINGJIAN (Gao) - BOURGEOIS (Denis), *Au Plus près de réel, (dialogues sur l'écriture : 1994-1997)*, éd L'aube, 1997.

القواميس والموسوعات العربية والفرنسية:

- القاموس المحيط ، الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) ، ضبط وتوثيق : يوسف الشيخ محمد البقاعي ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، (طبعة جديدة موثقة ومصححة) ، ١٩٩٩ .

- لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ (طبعة جديدة ومنقحة) ، ٢٠٠٣ ، المجلد السادس .

- مختار الصحاح ، الرازي (الشيخ الإمام محمد بن عبد القادر) ، عني بترتيبه : محمود خاطر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، علوش (د . سعيد) ، دار الكتاب اللبناني ،

بيروت/سوشبريس ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ .
- معجم المصطلحات اللغوية ، خليل (د . خليل أحمد) ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- المعجم الوسيط ، مصطفى وآخرون (إبراهيم) ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، استانبول ، تركيا ، ط٢ ، دون تاريخ ، الجزء ١ و٢ .
- معجم علوم التربية ، غريب وآخرون (عبد الكريم) ، منشورات عالم التربية ، منشورات عالم التربية ، ط٢ ، ١٩٩٨ .
- معجم مصطلحات الأدب ، وهبة (مجدي) ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- المنجد في اللغة والأعلام (طبعة جديدة ومنقحة) ، دار المشرق ، بيروت ، ط٣٨ ، ٢٠٠٠ .

- *Dictionnaire de la critique littéraire, Tamine (J. Gardes) et Herbert (M. C.), (critica 16), Masson, 1996.*

-*Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Dubois et autres (Jean), éd Larousse, Paris, 1994.*

-*Dictionnaire des genres et notions littéraires (nouvelle édition augmentée), éd Albin Michel, Paris, 2001.*

-*Dictionnaire encyclopédique (Auzou 2004), éd Philippe Auzou, Paris, 2003.*

-*Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Moeschler (J.) et Reboul (A.), éd Seuil, Paris, 1994.*

-*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ducrot (O.) - Todorov (T.), éd Seuil, Paris,1972.*

-*Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, sous la direction de Jacques Domougin, tome 2, librairie Larousse, Paris, 1986.*

-*Encyclopédie Encarta*٢٠٠٦,

-*Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ducrot (O.) - Schaeffer (Jean -Mari), éd Seuil, Paris, 1995.*

-*ROBERT : Le nouveau petit , ROBERT (Paul) , (nouvelle édition), éd Le ROBERT, Paris, 1993.*

- المقالات في المجلات العربية:

- إبراهيم (عبد الله) ، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة ، نزوى (مجلة) ، العدد ٢٧ ، يوليو ٢٠٠١ .
- بوطيب (د . عبد العالي) ، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم ، علامات في النقد (مجلة) ، م .ع .س ، ج ٥٤ ، م ١٤ ، ديسمبر ٢٠٠٤ .
- بوعزة (محمد) ، رهان التأويل ، ثقافات (مجلة) ، البحرين ، العدد ١٠ ، ربيع ٢٠٠٤ .
- التازي (محمد عز الدين) ، عصر الغضب ، مواقف (مجلة) ، العدد ٦٩ ، خريف ١٩٩٢ .
- خرماش (د . محمد) ، النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل ، فكر ونقد (مجلة) ، ع ٦٧ ، مارس ٢٠٠٥ .
- الخمليشي (كمال) ، رواية في مقال ، رواية «الإمام» (حوار) ، مدارك (مجلة) ، العدد ٢ ، يناير ٢٠٠٦ .
- العجمي (محمد ناصر) ، في الأسس النظرية للاتجاه السيميائي ، الفكر العربي المعاصر (مجلة) ، بيروت ، رقم : ١٣٦- ١٣٧ ، ربيع/صيف ٢٠٠٦ .
- فيدوح (عبد القادر) ، النص المتعدد ولا نهائية التأويل ، ثقافات (مجلة) ، جامعة البحرين ، العدد ١٨ ، ٢٠٠٦ .
- كريزينسكي (فلاديمير) ، من أجل سيميائية تعاقبية ، عرض عبد الحميد عقار ، آفاق (مجلة) ، المغرب ، ع ٨- ٩ .
- كورتازار (خوليو) ، حوار الكرمل ، أجرى الحوار والترجمة : إلياس خوري وشوقي عبد الأمير ، الكرمل (مجلة) ، العدد ٣ ، صيف ١٩٨١ .
- لحمداني (د . حميد) ، تأويل القصة القصيرة : «زعبلاوي» لنجيب محفوظ نموذجا ، فكر ونقد (مجلة) المغرب ، ع ٨٥ ، يناير ٢٠٠٧ .
- لحمداني (د . حميد) ، دور السياق في قراءة وتأويل القصة القصيرة ، ثقافات (مجلة) ، كلية الآداب ، جامعة البحرين ، العدد ١٨ ، ٢٠٠٦ .
- لحمداني (د . حميد) ، عتبات النص الأدبي (بحث نظري) ، علامات في النقد (مجلة) م ع س ، المجلد ١٢ ، ج ٤٦ ، دجنبر ٢٠٠٢ .
- لحمداني (د . حميد) ، نظرية قراءة الأدب وتأويله : من المقصدية إلى المحصلة ،

علامات (مجلة) ، مكناس ، العدد ٢٦ ، ٢٠٠٦ .
- اليزمي (عبد العالي) وكابوس (علي) ، كتابة الرحلة ورحلة الكتابة : قراءة في الطريق السيار لحميد لحمداني ، علامات (مجلة) ، مكناس ، العدد ١٥ ، ٢٠٠١ .

أطروحة مرجعيات بناء النص الروائي:

هذا الكتاب في الأصل بحث لنيل شهادة الدكتوراه أنجز بإشراف الأستاذ الدكتور حميد لحمداني.

وقد ناقشته يوم ٥ ماي٢٠١١م بكليّة الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس/ المملكة المغربية (وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر: قضاياه ومناهجه) لجنة متألّفة من الأساتذة الدكتور يونس لوليدي (رئيسا)، والدكتور حميد لحمداني (مشرفا ومقررا)، والدكتور عبد الإله قيدي (عضوا)، والدكتور رضوان الخياطي (عضوا).

وبعد المناقشة أعلنت اللجنة العلمية عن نجاح الباحث عبد الرحمن التمارة، وحصوله على الدكتوراه ميزة مشرف جدا مع تنويه جميع أعضاء اللجنة العلمية.